國立歷史博物館學報

第54期 2016年12月

JOURNAL OF THE NATIONAL MUSEUM OF HISTORY
No. 54 December 2016

國立歷史博物館・臺北
ISSN 2304-7836
www.nmh.gov.tw

藏品編號 h0000757
黑緞地漁樵耕讀方形錦
清 66×54cm

國立歷史博物館學報

第54期　　2016年12月

目　次

藝術文化史研究

惜時珍載——《河南博物館館刊》的熠煜織錦案 ..... 黃璧珍 4

古代玉器的鑑賞與保存維護
——以國立歷史博物館典藏玉器為例 ..... 郭祐麟 19

河南木版年畫的文化性——人類學觀點的解讀 ..... 江桂珍 48

日常的硬筆書寫——一種生命的延伸方式 ..... 蔡耀慶 69

瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》 ..... 賴貞儀 84

文化資產研究

近代化進程中建功神社的容顏與活動 ..... 魏可欣 122

博物館理論與實踐

博物館數位圖像授權營運模式探析 ..... 王雅璇 136

加拿大國家博物館的建置與轉向
——由人權博物館與移民博物館談起 ..... 翟振孝 159

JOURNAL OF THE NATIONAL MUSEUM OF HISTORY

No. 54 DECEMBER 2016

CONTENTS

Art History Research

A Legal Case Regarding Collection of Embroidered Brocade from the *Bulletin of the Henan Museum* ..... HUANG, Pi-Jen 4

A Case Study in the Connoisseurship and Preservation of Chinese Jade: The National Museum of History's Jade Collection ..... KUO, Yu-Lin 19

The Culturality of Woodblock Prints for New Year from Henan: An Anthropological Perspective ..... CHIANG, Kuei-Chen 48

The Daily Life with a Hard Pen as a Writing Tool: An Extension Way of Life ..... TSAI, Yao-Ching 69

Portrait of Gertrude Stein by Félix Vallotton ..... LAI, Jen-Yi 84

Study on Cultural Heritage

Facades and Activities of the Kenko Shrine in the Modernization Process ..... WEI, Ke-Hsin 122

Museum Theory & Practice

A Study on License Operations of Museum Digital Image ..... WANG, Ya-Hsuan 136

The Making of Canadian National Museums and Policy Shifts: From the Establishment of the Canadian Museum for Human Rights and the Canadian Museum of Immigration at Pier 21 .... CHAI, Chen-Hsiao 159

惜時珍載
——《河南博物館館刊》的熠煜織錦案

黃璧珍*

摘　要

河南博物館是1927年在河南省建立的第一所公立博物館，擁有豐富收藏。河南博物館保管部趙惜時主任，在《河南博物館館刊》中記載庋藏月字號織錦文物，其熠煜織錦之圖紋祥韻，令人動容。

1927年，民國16年，李紹賓、王錫普二人，為債務抵押品：織錦和銅鐸告上開封縣法院，由河南省政府判定，一是聽當事人自由處分；二為如其甘愿歸之公家，可共同酌定最低價目，按情理法兼顧，但二人未再出現開封縣法院中，事有蹊翹時，可能此批文物中的精品，是清宮盜賣流落於外的熠煜織錦。

推敲李王二人的織錦案，公家辦案最早法源據於1916年10月的〈保存古物暫行辦法〉，此法是最早將錦繡類文物，列於國家保護的文物範圍。古物從私人擁有到公家河南博物館藏，是開封省法院、河南高等法院和河南省政府，依法發揮辦理的好成果，也是避免古文物流失民間的好案例。

關鍵詞

國立歷史博物館、河南博物館館刊、趙惜時、月字號織錦

＊ 作者為國立歷史博物館研究組研究助理。

A Legal Case Regarding Collection of Embroidered Brocade from the *Bulletin of the Henan Museum*

HUANG, Pi-Jen*

Abstract

Henan Museum, founded in 1927, was the first public museum in the Henan Province and has a rich collection of artifacts. In the *Bulletin of the Henan Museum*, Zhao Xi-shi, Chief of the Collection Division of the Henan Museum, describes the context of and a legal case regarding the *yue* series brocade collection currently in National Museum of History.

In 1927 Li Shao-bin and Wang Xi-pu filed a lawsuit in Kaifeng, Henan, regarding a group of brocade pieces. In the end, the Henan Province Government ruled that they could either take them back or sell them to the government by the mutually-decided price. However, both Li and Wang never returned to the court. Later it was speculated that the said group of brocade was perhaps stolen from the Qing court.

In the case mentioned above, the legal base regarding cultural artifact was the *Provisional Measure Regarding Protection of Ancient Artifacts* promulgated in October 1916. In this *Provisional Measure* brocade was for the first time included as the national protected artifact. Under this regulation, ancient artifacts in this legal case were moved from dubious private owner to public collection, a great precedent set by Kaifeng Provincial Court, Henan Higher Court and Henan Province Government.

Keywords

National Museum of History,Bulletin of the Henan Museum, Zhao Xi-shi, The Vue Series Brocade Collection

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

壹、前言

喜錦藝紋樣，善於運用諧音、會意等傳統文藝方式，將幾種圖紋組合在一起，「錦」上添花、「錦」衣玉食的美好，仙人都羨慕。絲綢起源的故事中，最出名的是黃帝元妃嫘祖始創養蠶種桑之術，桑蠶製絲，是人工種植培育的重要基礎發展，其可製作為衣著和用品類的面料，而絲綢千年仍為人們喜愛運用。

絲綢中美麗的織錦，常運用吉祥圖案。吉祥圖案是一種美術形式，經長期流傳而豐富多彩，生動的民俗藝術。吉祥圖紋，源於商周，始於秦漢，成熟於唐宋，大盛於明清，特別是絲綢中的織錦，通過約定俗成的圖案形象，給人品種多樣、格局規整、金碧輝煌，花紋討喜，並以喜慶、吉祥和祝福的美感。這些吉祥禎藝織錦，在形式、題材和工藝技巧上，深得人們喜愛。

筆者任職於國立歷史博物館（簡稱史博館）長達25年，在館藏近六萬組件的文物中，特別珍惜館藏已一甲子歲月的河南南遷文物之美，其在史館內外。

國立歷史博物館典藏的河南古織錦文物，由專人專庫保管中，文物來臺至今分別於1956年以及1985至1986年和1996至1997年間，[1] 進行3次大清點，保持完好。因展覽、研究、推廣等相關業務活動，深入好山好水的臺灣寶島中，有如大自然中的馨花綻開。本文以趙惜時主任之名為題「惜時珍載」，[2] 探討館藏月字號織錦的內涵要義。

貳、河南運臺古織錦刊載於《河南博物館館刊》

民國20年，1931年1月20日，由河南省教育廳專門頒布「河南博物館組織條例」，以「發揚固有文化，提倡學術研究，增長民眾知識，和促進社會文明」為旨，明確地設立保管部、研究部，整體規模是除當時的故宮博物院之外，收藏品為全國第二大的博物館。

1 于鎮洲等編，《河南省運臺古物圖錄》，臺北：河南省運臺古物監護委員會，1999年，頁1和5。
2 依民國25年7月1日出刊《河南博物館館刊》第一集，其職員姓名一覽表中記載，「保管主任」的為趙惜時先生擔任，籍貫為河南杞縣，河南法政專門畢業，年齡55歲。《河南博物館館刊》第一集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006，第19冊，頁9562。

查閱河南博物館於民國「二十五年五月二十四日第四次館務會議乙項，議決案，擬於最近期間，發行河南博物館館刊。」[3] 之記錄，從1936年5月第一集（圖1），短短兩年光陰，一共出版15集。筆者整理《河南博物館館刊》記載庋藏品，依次編號類別如下：

第一集（一）新鄭古物（以天字號的編號）。（圖2）
　　（二）洛陽古物（以地字編號）。（圖3）
第二集（三）登封如意（以玄字編號）。
　　（四）殷虛古物（以黃字編號）。
第三集（五）鄢陵瓷器（以宇字編號）。
　　（六）各種陶器（以宙字編號）。[4]
第四集（七）歷代石刻（以洪字編號）。
第五集（八）河源奇石（以荒字編號）。
　　（九）古物雜品（以日字編號）。
　　（十）各色織錦（以月字編號）。
第六集（十一）殷虛有字甲骨（以黃字編號）。[5]
第七、八合集本（十二）前民族博物院所有器物（編號未冠以何字）。
第九集（十二）續前民族博物院所有器物記載。
第十集（十三）關任增收各方物品（以昃字編號）。
第十一集（十四）汲縣山彪鎮出土古物（以編號無字）。
　　（十五）濬縣劉莊出土古物（以編號無字）。
　　（十六）馬伏波明器。
　　（十七）關任補交各項餘物（以編號無字）。[6]
第十二集無庋藏物品記載。

3《河南博物館館刊》第一集，頁51，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006，第19冊，頁9561。
4《河南博物館館刊》第一至三集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，第19冊，頁9549-9555，9679-9688和9774-9792。
5《河南博物館館刊》第四至八集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》第20冊，頁9921-9944，10033-10044，10168-10182和10315-10329。
6《河南博物館館刊》第九至十二集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》第21冊，頁10457-10467，10591-10595和10721-10730。

第十三集（十八）舊存新收的各處之歷代古錢。
第十四集（十九）各經收集字畫。
第十五集（二十）輝縣兩次發掘之古物（以編號無字）。[7]

從上述記載中，品項眾多豐富，琳琅滿目，足見河南地底寶藏豐富，傳世的織繡服飾類亦不少，建立中原地區的大博物館格局。河南博物館保管部依次整理記載的文物報告於每期中刊載，除第一集無署名外，其餘記載於「趙惜時」主任筆下。幸運地運臺文物「月字號錦織」一批，其中包括有137件的織錦，和6件的素絨織品，共143號，已於民國25年12月的《河南博物館館刊》第五集中（圖4），記傳完成。

參、熠煜織錦「異常名貴」之實

（一）皇家愛用的織金錦大桌面和椅披

依月字號織品實物觀察，家具鋪陳用品之三連團紋吉祥大桌面，計有：月字77、78、112、113、114、115、116、117、118、119（圖5）、120、121、142號，共13件，較趙惜時記載：「織金桌面十二件」多了一面。另外「織金椅披」，[8] 美輪美奐，光彩奪目。「椅披」是披在椅背上的裝飾品，可單一圖案設計放置於椅面，或採四個單元圖案設計，連披於椅背、椅座等。相同紋樣的織金妝花緞的大桌面和椅套，成組配套中更是燦爛豪華。

月字號中的月字3號和月字66號（圖6）是相同紋樣的椅披，同屬於北京故宮博物院典藏的〈青地四龍戲珠紋織金妝花緞桌套面〉的織金妝花緞鋪陳器類，[9] 一為桌套、一為椅披。團紋中間橘色的火珠和壽紋，是二者中間最大的不同，但皆為挖花妝彩織藝，主紋同為緯線織金銀顯四龍組成的團紋，團紋周圍是四魚戲水，最外區是為纏枝蓮花，同樣地精美大器，為清宮帝王將相喜愛使用，是江南三織造品的高級實用物。

7《河南博物館館刊》第一至三集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》第22冊，頁10945-10956，11017-11024和11081-11100。
8《河南博物館館刊》第五集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，第20冊，頁10038。
9 圖片收錄於朱同芳、張玉英主編的《南京雲錦》，南京：南京出版社，2003，頁38。

（二）江南織造臣製的成卷庫金

織錦業扶搖而上後，「燦爛奪目」織金錦與眾不同效果。織金是運用金線或銀線，織出花紋金碧輝煌效果，是深含富貴招財喜藝的錦藝。分別有片金和圓金兩類，片金的正確製作方法是先將金或銀打成金箔後，再切割成以織入；圓金是將片金纏繞在芯線外旋之。織金加入織物中，富貴高雅，人人最愛。明清二代將遼、金、西夏和元朝時期，貴族喜愛的織金技藝更進一層發揚光大，使織金錦更負盛名，特別是江寧織造局的生產。

趙惜時記載美不勝收的「成捲庫金」，有清朝江寧織造款，如：月字126、137號（圖7），機頭是「江南織造臣七十四」款，是屬整匹黑和藍緞地上起花草紋的織金緞名品；又月字138號，機頭是「江南織造臣存恒」，是為整匹的紅地團龍紋織金錦。上述成捲庫金，是為供應用於皇室的衣袍緞料或室內鋪陳用品而織造。

（三）皇宮貴族喜愛的燈籠紋錦

如月字128號的〈藍緞地織金〉燈籠紋錦（圖8），觀原件實物，紫緞地上部分織金燦爛，緞底中緯錦斜紋，背後有蜀錦遺韻的彩條，局部有織金的燈籠錦。同大陸在北京故宮博物院也典藏有江寧織造的〈藍地燈籠紋錦〉，[10] 清華大學美術學院典藏中的清代〈藍地燈籠紋錦〉，[11] 二者的機頭款都是「江南織造臣七十四」，背後都是蜀錦緯錦彩條的遺緒，正如〈宮廷藏明清織繡藝術〉一文：「經錦和緯錦兩類。經錦是早期的錦織工藝，自唐中期已後，已漸被緯錦取代。明清時期，緯錦的織造工藝進一步完善，出現了宋式錦、雲錦等品種。」[12] 更可以判定月字128號是皇宮貴族喜愛的類別之一。

10 圖版見於宗鳳英編，〈宮廷藏明清織繡藝術〉，《明清織繡》故宮博物院藏文物珍品全集，香港：商務印書館，2005年，頁57。
11 圖版見於朱同芳主編，《南京雲錦》，南京：南京出版社，2003，頁49。
12 宗鳳英，〈宮廷藏明清織繡藝術〉，《明清織繡》故宮博物院藏文物珍品全集，香港：商務印書館，2005年，頁24。

（四）清宮愛用絨氈織物

清宮織毯中最高等級，屬江南三織造的絲綢織氈為上，而鋪上製造於江南地區的「漳絨有素漳絨、花漳絨以及金彩絨等，但因工藝非常複雜、用料昂貴，所以成品有限，大多數直接進宮。」[13] 中國北方冬季寒冷漫長，若使用流行於南方的床是無法抵擋冬天的寒鬱，北方人喜歡火炕做為取暖設施。清代的北方大床炕上，鋪以彩絨氈等，可示使用者身分的極度高貴。

月字中有二床組的漳絨，同屬黃棕地的月字131、132、133號（織絨炕毯上、中、下），和紫地的月字134、135、136號〈藍絨地炕毯上、中、下〉的織絨炕毯，[14] 二床炕毯，尺寸為：寬五尺四，長七尺九五，換成現代尺寸為：191.7公分和282.2公分，應就是就趙惜時所載：「織絨被面各二床」織絨被面實際是用來鋪於炕床上，用於保暖。此類的高級絨炕毯，可能來自江南三織造之一的蘇州。

月字號中屬於織金織絨名品，有月字143號（圖9），原名〈黑絨地織金〉，美麗的織金加彩絨織工藝，在黑絨地中，群花綻開，風姿婉約。其工藝特質：經線為黑絨織底，緯線是重緯組織，以金、白、紫、大紅加淺灰的五重緯而成，兩幅合拼，屬漳絨加雲錦的工藝特徵，推為江寧織造製成。

《河南博物館館刊》第五集中，趙惜時記載：「此項織綿，各色俱備，燦爛奪目，異常名貴。」[15] 之因素，筆者不排除河南運臺古織錦文物，是為清朝末年至民國初年，在清宮被盜賣出宮，其後落入販賣文物的商人手中；或是江南三織造生產完成，於時代政局兵慌馬亂中，珍寶織成卻未來的及送入宮而流於民間。

13 苑洪琪，劉寶建主編，《故宮藏毯圖典》，北京：紫禁城出版社，2010，頁160。
14 二床炕毯，皆為素色，而非屬於二色以上的熟絲製品：「織錦」類。二組炕墊是歸入織品類，而非「織錦」。
15《河南博物館館刊》第五集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006，第20冊，頁10038。

肆、民國初期古物法影響下的開封織錦債務案

皇權時代皇帝獨攬國家大權，官家貴族享有文物和法律上的特權。開封設初級審判廳、地方審判廳於西風東漸後，在清末實行改革，宣統二年（1910年）頒行「法院編製法」，是仿效歐陸法制而來。民國16年（1927年）10月南京國民政府公布《最高法院組織暫行條例》，開封地方審判廳，改稱「開封縣法院」，實行審判公開、律師辯護。

民國16年的開封，李紹賓、王錫普二人，一是追債人，一是還債人，為「共六十四丈九尺九寸」織錦（圖10）和出土古物「銅鐸一件」[16] 之私人債務，告到開封縣法院。銅鐸、織錦雖為私人物品，但事屬古物，開封縣法院實不能掉以輕心，須原案呈報開封縣法院的上級單位：河南高等法院。

回顧中華民國史檔案資料，早在1914年時6月14日，北洋政府公布〈大總統發布限制古物出口令〉，已明白指出：「中國文化最古，藝術最精，凡國家之所留貽，社會之所珍護，非供考古之研究，實關於國粹之保存……至保存古物，本系內務部職掌。其京外商民如有私售情事，尤應嚴重取締。」文中並特別要求「各地方長官實行禁止，以防散佚，而廣流行。」[17] 保護古物，是各地的機關首長的要職。又1916年，即民國5年3月11日，在〈內務部為切實保存前代文物古迹致各省民政長訓令〉中：「我國古器留遺甚多……應嚴申禁令，設法保存，免使彝器文獻盡淪域外……如有竊取私收，轉相運售，及任意毀壞情事，一律從嚴究辦可也。」[18] 是全國各地法院受理的國粹文物立命的法源依據。

依據1916年10月的〈內務部擬定保存古物暫行辦法致各省長都統飭屬遵行咨〉公文中，附〈保存古物暫行辦法〉全文一件，[19] 在辦法中可以確定古物法相關規範已成形，辦法中規定：「金石竹木，陶瓷錦繡……擬由各省分別搜集，擇其制作最精，著錄最久，足資考證者，應籌設保存分所，或就公共場所

16《河南博物館館刊》第五集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，第20冊，頁10038。
17 中國第二歷史檔案館編，《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，南京：鳳凰出版社，1991，頁185。
18 同上註，頁197。
19 同上註，頁197-199。

附入陳列，嚴定保管規則，酌取參觀資金，先就公家所有，萃集保管。」[20] 由此記載知：屬錦繡類的織錦，和屬金石類的銅鐸，依法早有法條源頭。

民國16年6月2日，國民政府抄發「古物保存法」的訓令。公有或私人的古物，在公務的雷厲風行下，更是不准含糊，這正符合民國25年12月保管部主任趙惜時記載：「當經高等法院令飭縣法院，迅速傳迅當事人酌商辦法，復據縣法院呈覆，以當事人均未傳到，無由進行等情，高等法院以事關古物，未便久事擱置，乃呈報省政府備案。」[21] 事關古物，有何重要？在民國初期，又如有關清室和軍閥盜毀古物中，依大總統令國務院查辦熱河行宮古物盜案有關多件文檔，如1914年有案記載的〈許世英查辦被盜賣古物情況致大總統呈〉中，古物案有關熱河行宮被捕獲押多人，如石書田、高建珍、 張省三…等十人，被盜賣古物清冊內，有大金絨氈子、小金絨氈子、紅錦桌面、織絨氈、黃緞平金桌圍、錦片、黃絨錦…等各式各樣的皇家用器絲織品。[22] 這些物品，同李紹賓、王錫普二人送至開封縣法院的織金錦、絨氈等古物，有異曲同工之妙。

若依〈保存古物暫行辦法〉中發揮功效，公家立場是循法辦理，「私人所藏，一時即不能收買，亦應設法取締，以免私售外人。」[23] 才讓開封縣法院以上的層級，各個單位機構都能依古物法源秉公處理，但執法實需顧及織錦原為私人財物權。

依趙惜時記載，河南高等法院又將李、王二人案函報的最高地方行政機關：河南省政府，其指令：一是「應聽當事人自由處分。」二又「如其甘愿歸之公家，可共同酌定最低價目，呈候核辦。」[24] 這是河南省政府最好的軟硬兼施，情理法兼及的。情理法兼顧之策。河南省政府雖指令：「聽當事人自由處分」，但二人何以協商似未成功，也未曾再回縣法院領公家買金。這令筆者好奇，公家所定價格為何？河南省政府所言的「最低價目」數字多少？公家開出的最高價格，對李、王當事人而言，應是連豬狗都不如的低價。

20 同上註，頁199。
21《河南博物館館刊》第五集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006，第20冊，頁10039。
22 中國第二歷史檔案館編，《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，南京：鳳凰出版社，1991，頁204-218。
23 同上註，頁199。
24 同註21，頁10038、10039。

此時〈保存古物暫行辦法〉已施行多年，本案被告的織錦原有人，若說不出貴重古物織錦的來源，加以原告人對公家所訂的「最底價格」無可奈何！一人取不到錢，一人丟了織錦古物，王、李二人為此批織錦在「如甘願歸之公家」時，只能無耐地選擇揮揮衣袖，從此不見開封縣法院中的「官」，只能「慷慨」地將大批古物存留在開封「衙門」，並三緘其口，將寶物白白送公家，以充實國家古物收藏。

為何織錦最後進入河南博物館典藏？趙惜時筆下河南省政府定奪：「將此項物品，函送河南第一圖書館兼古物保存所所長何日章保存，嗣後此項物品移交河南古物保存委員會，復由該會移交本館。」[25] 李紹賓、王錫普二人未到開封縣法院報到後，河南省政府將織錦歸入河南第一圖書館兼古物保存所，之後移交河南古物保存委員會。當時還是民族博物院的河南博物館，於民國19年11月28日日接收存放於文廟的古物保存委員會之所有文物，其中包括債務官司未了的清代古織錦一批。

為避免文物遺失，相關機構依續秉公處理不藏私，最後將文物典藏於河南博物館（圖11），其成立的宗旨為「發揚固有文化、提倡學術研究，增長民眾知識，促進社會文明。」[26] 館中成立有保管部、搜集和研究部等專室部門，這公部門的河南博物館，是日軍侵華前月字號古織錦的最好保存之地。

伍、結語

第一：開封的河南博物館於民國16年成立。河南博物館是中原第一座的博物館，也是新年代中公開收藏、陳列，和文物研究出版的潮流風範。河南博物館中此批織品全數以月字號編列，趙惜時製作公開出版完整的1至143號「月字號織錦」清冊，出版於《河南博物館館刊》第五集。[27]

第二：觀看月字號實物，是包含精美的各類織金錦和起絨織物，應為清代江南三織造和其轄屬的民間高級織戶生產的絲織品，製做之目的可能是供宮廷

25 同上註，頁10039。
26 河南博物院編著，《河南博物院80年》，鄭州：大象出版社，2007，頁14。
27《河南博物館館刊》第五集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006，第20冊，頁10039-10045。

使用，和賞賜所需，使用者身分，為清宮帝妃，和達官顯貴所愛。月字號織錦被保管部此批文物中的精品，可能是清朝末年至民國初年，被盜賣出宮，而落入文物販賣商手中。

第三：趙惜時主任，文載說明民國16年底，李紹賓、王錫普二人，帶了一批143號江南三織造織作等級的織品，和一件出土銅鐸，因債務原因，上告至開封縣法院。但河南省政府尊重當事人，希望二人自由處分，或與公家共同訂定價目，很幸運地，後因二人未再出現於開封縣法院，143件織錦文物被送進河南第一圖書館兼古物保存所保存，之後移入河南博物館藏。

第四：執法規範所依，是早源於北洋政府早在1914年時6月14日公布的〈大總統發布限制古物出口令〉，和1916年10月的〈內務部擬定保存古物暫行辦法致各省長都統飭屬遵行咨〉，後者辦法中，是最早將錦繡類文物，列於國家保護的文物範圍中，這些相關法令是避免古籍文物流失海外民間的重要法源所在。本案是在古物法從草訂成熟的保護之中，相關公部執法有效的好成果。

參考書目

中國第二歷史檔案館編，《中華民國史檔案資料匯編》第三輯文化，南京：鳳凰出版社，1991年。

中國第二歷史檔案館編，《中華民國史檔案資料匯編》第五輯第一編文化（二），南京：鳳凰出版社，1991年。

《河南博物館館刊》第一至三集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年，第19冊。

《河南博物館館刊》第四至八集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年，第20冊。

《河南博物館館刊》第九至十二集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年，第21冊。

《河南博物館館刊》第十三至十五集，收錄於《民國文物考古期刊匯編》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2006年，第22冊。

河南博物院編，《河南博物院80年》，鄭州：大象出版社，2007年。

錢小萍主編，《中國傳統工藝全集・絲綢織染》，鄭州：大象出版社，2005年。

趙豐，《錦程・中國絲綢與絲綢之路》，香港：香港大學出版社，2012年。
趙豐主編，《中國絲綢通史》，蘇州市：蘇州大學出版社，2005年。
趙豐主編，《絲路之綢・起源傳播與交流》，杭州：浙江大學出版社，2015年。
趙豐、齊東方主編，《錦上胡風—絲綢之路紡織品上的西方影響4-8世紀》，上海：上海古籍出版社，2011年。
苑洪琪，劉寶建主編，《故宮藏毯圖典》，北京：紫禁城出版社，2010年。
宗鳳英，《古玩收藏鑒賞全集・織繡》，長沙：湖南美術出版社，2012年。
宗鳳英，〈宮廷藏明清織繡藝術〉，《明清織繡》故宮博物院藏文物珍品全集，香港：商務印書館，2005年。
《明清織錦・故宮博物院文物珍品全集》，香港：商務印刷館，2005年。
于鎮洲等編，《河南省運臺古物圖錄》，臺北：河南省運臺古物監護委員會，1999年，頁95。
朱同芳主編，《南京雲錦》，南京：南京出版社，2003年。
李雨來、李玉芳，《明清織物》，上海：東華大學出版社，2013年。
李英華，《中國古代織繡藝術》，臺北：南天，1997年。
趙評春、趙鮮姬，《金代絲織藝術－古代金錦與絲織專題考釋》，北京：科學出版社，2001年。
喬繼堂，《吉祥物在中國》，臺北：百觀出版，1993年。
野崎誠近，《中國吉祥圖案》，臺北：眾文圖書，1994年。
薛雁、吳微微編繪，《中國絲綢圖案集》，上海：上海書店出版社，1999年。
張道一，《南京雲錦》，南京：譯林出版社，2013年。
《中華五千年文物集刊・織繡篇一》，臺北：故宮博物院，1988年。
《中華五千年文物集刊・織繡篇二》，臺北：故宮博物院，1988年。

圖1 《河南博物館館刊》第一集封面

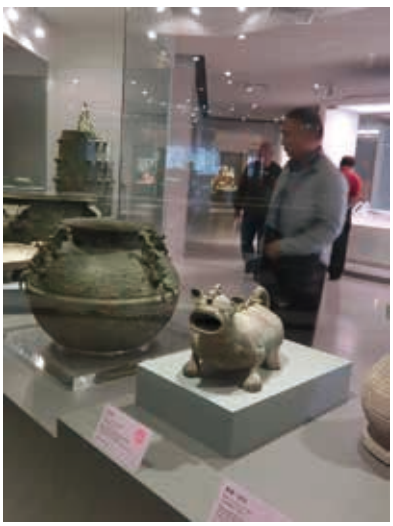


圖2 收藏於史博館中的天字編號新鄭青銅器〈虎形尊〉

圖3 收藏於史博館中的地字號洛陽唐三彩

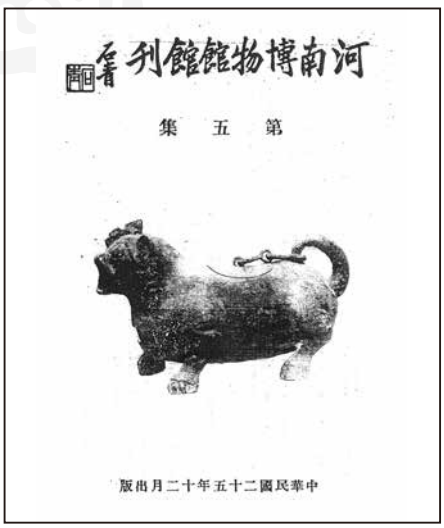


圖4 《河南博物館館刊》第五集封面

圖5　李紹賓、王錫普二人官司的大桌面：月字119號

圖6　月字66號

圖7　月字137號　機頭：江南織造臣七十四

圖8 月字128號 皇宮貴族喜愛的燈籠紋錦

圖9 月字143號 漳絨加雲錦工藝的織絨毯

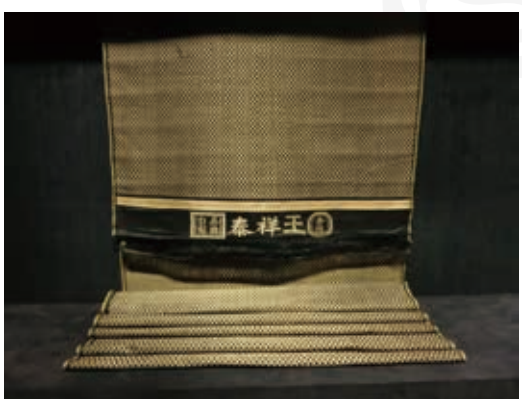


圖10 李紹賓、王錫普二人債務官司的織錦：月字130號

圖11 開封的河南博物館老館舍建築一隅

古代玉器的鑑賞與保存維護——以國立歷史博物館典藏玉器為例

郭祐麟*

摘　要

到底要怎麼看待古代玉器的鑑賞與收藏呢？這句話以今日比較宏觀的角度與考量下，至少應該具備以下四層意義。最世俗第一層意義是：怎麼鑑定古玉的好壞與價值；第二層意義是：怎麼鑑定一件玉器的真實製作年代，與其所應有的形制、器名與社會文化上的價值；第三層意義是：人文的與藝術上的評價；最後還是要站在文化資產保存維護的最終目的上頭去（藝術無價？還是無價藝術？）。前者所涉及的，主要是礦物學或實質材料上的問題，但它只能解決是玉是石的質材認定問題，而非鑑定的全部。而次兩者所涉及的，則偏重在人文藝術上的文物鑑賞與時代審美品味方向，最後才是站在文化資產保存與維護的觀點與使命上去分享經驗，本文乃就以上這四層意義去談鑑賞與保存維護的問題。

關鍵詞

國立歷史博物館、重要古物、玉器鑑賞、保存維護

* 作者為國立歷史博物館典藏組研究助理。

A Case Study in the Connoisseurship and Preservation of Chinese Jade: The National Museum of History's Jade Collection

KUO, Yu-Lin*

Abstract

How should we evaluate the appreciation and collection of ancient jade? From the broad perspectives of today, there are at least the following four dimensions. First how are the quality and value of jade established. Secondly, how do we identify the production date, shape, name, and social and cultural value of jades. Thirdly, from the perspective of humanistic and artistic evaluation. Ultimately, however, it is necessary to focus on cultural asset preservation （Is art priceless or not?）. The former involves mainly problems of mineralogy or substantive material, but it can only solve the material identification problem of whether an item is a jade or a stone; it is only part of the issue of identification. Both concern the cultural art of cultural appreciation and the aesthetic taste of the times, ultimately depending on points of view and missions of cultural assets preservation and maintenance to share the experience. This article aims to discuss the problems of appreciation and preservation from the perspective of the above four dimensions.

Keywords

National Museum of History, important ancient artifact, appreciation of jade, preservation

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

壹、古今玉器鑑定的方法與步驟

古人辨玉，首德而次符；德是質量，符是顏色。古人玉德之說，用較長的時間粹取其內涵，是逐步去虛就實，概括歸納充實辨玉的立論，但其最根本的要素仍是玉緻密潤澤的天性。宋元以來對古玉的鑑別已經成為一種專門的學問，並產生了一些研究古玉的專著。如：宋呂大臨的《考古圖》，元朱澤民（德潤）的《古玉圖》，明曹昭的《格古要論》，高濂《遵生八牋》，其中的《珍奇篇》就已論述了玉器的鑑賞方法。清末吳大澂（清卿）的《古玉圖考》是一部學術性較強的古玉研究專著。又陳性（原心）《玉紀》〈辨偽〉：「宋宣和、政和間，玉貫贋造。將新玉琢成器皿，以虹光草汁淹之，其色深透，紅似雞血。時人謂之得古法，賞鑑家偶失辨或因之獲重價焉。」謝堃在其《金玉瑣碎》一書中，便對此現象有所記載：「今之豪貴之家、富厚之士，誇侈鬥靡、競尚玩好，且必欲得商周秦漢之物以爲快。偶一得之，復爭款識之多寡，甚至一物碗大而值千金者有之矣。因是，謀利之徒搜陵掘墓、僞造私摹，無所不爲矣。」[1] 近代考古學家以科學發掘實物為主，對大量的出土古玉重新進行了研究。這些研究資料與論著，對於現代的我們用來進行較廣泛的運用在玉器鑒賞、考證與察查，具有正面積極的參考價值。

再依今日的學術環境與科技的角度來解讀，今人對於古代玉器鑒定的方法大致可分為兩種，一種是憑借眼力、實務經驗，尤其廣泛的蒐集相關的考古發掘品、文獻研究資料等的佐證彙集傳統方式斷定；另一種是根据科學儀器，通過玉石材質的化驗、檢測等基礎科學實驗進行數據分析與比對排列的方式。由於古玉皆不輕易取樣，加上目前無損（非破壞性）檢測的方法與技術還不成熟，尤其精密昂貴的儀器需要送交專業的研究機構進行實驗與檢測，自己無法參與工作，因此一般的民眾較少使用，所以傳統的鑒定方法與方式，便成為較普遍使用的入門辨別方式。對於大陸地區新出土的許多玉器，經考古與研究人員系統的研究整理之後，我們可以依據自己的專長而歸納出許多屬於自己的通則或經驗法則，以作為日後評判玉器真實身分的參考，而對於傳世古玉的科學

1 轉引自謝堃，〈自序〉《金玉瑣碎》，（美術叢書，藝文，1975年，台北）。

性辨偽法與上述傳統的辨偽法有著方法上的差異。現代融合以科學與傳統的鑒賞方法，擴大了對玉石的了解與面向，對於有近八千年歷史的龐雜古玉器鑑定體系來說，幾乎已包括玉器的質地成份、理化質性、種類特徵、沁色生成、埋藏環境、質變因素、工藝技術、器形形制、審美紋飾、人文思想等等多方面的綜合判斷，來架構玉器文物的製作年代、用途、真偽鑑定與價值意義。

要達到此目的，首先除了要廣泛的瞭解玉材的主要產地、種類和玉質的理化特徵、礦物生成特性（包括礦物成分、岩相晶相、顏色光澤和透明度、硬度等物理、化學特徵等內容）等較全面的上手及觀察實際原礦產及其加工品特徵。其次是要熟識各個時期與朝代之間器物的禮制規制（器形、器類）、工藝技術（工法、工序）、造型裝飾（地區文化傳播及差異）和用途（裝飾、配飾等實用價值）等。各個時期與朝代都有它獨特發展出來的器型和圖案紋樣文化意義，掌握這些時代特徵是古玉鑑定的必備條件之一，這裏還可以通過時代標準器和出土器的掌握，進行比較鑑別的工作。第三步要瞭解做工（即工藝技術、方法與加工現象），隨著不同時代的進步，製作玉器的工具、工序、工法也在不斷地改進，除了工具材料的完備，還有技法的成熟運用也在不斷的改進與變化，瞭解工具和技法的變化特徵也是玉石器鑑賞的重要內容。第四步要分辨與了解玉質質變沁色（玉石礦物生成本色、自然沁色、人為增潤色）、自然或人為傷殘（生坑或傳世老化、風化）等的內、外在理化特徵與機理，鑑別這些現象的先後邏輯與成因，加以時日運用現今的精密科技檢測儀器來加以佐證驗證，以達到研究發展的全面周延性。

然而，古今人們對於古代玉器的鑒賞與鑑定方法上，不外是要能從廣泛與眾多的出土或傳世玉器上的材質大小、器型種類、紋飾圖案、工藝技術、沁色現象、趨近年代類型等等幾個基本要素方面著手，而每一項要素都需要不斷的透過時代的縱、橫軸面，歸納與交叉排序比對來逐步建構完成。這與單純的文物藝術品鑑賞，是絕對不同的。鑑賞是可以天馬行空的，但是鑑定卻是需要具備更多的專業知識、上手經驗與人文素養。如果涉及更進一步的收藏或藝術投資，則更是把心力與金錢放在刀口上，更須謹慎小心，一點點也馬虎不得。結合以上整體而言，玉器鑒定的方法，簡單地歸納就是「遠看造型」、「近看紋飾」、「細看做工」、「察顏觀色」、「手感氣味」、「辨材適性」，胸有成竹者其真偽、年代與價值已然明瞭，這是玉器專業研究人員或藝術創作者的學

習歷程。以下將其歸納為幾個方向，以供驗證與參酌：

一、質地鑒別

楊伯達等在《中國和闐玉》一書已全面的談及千百年來和闐玉在中國使用與開採的概況，並用科學的檢驗分析角度與廣泛介紹古代玉器所用的不同質料與玉材的大致情形，由書上這些不同質地的玉石雕刻器物與實例中，如清代陳勝《玉記》所載：和闐玉「玉體如凝脂，精光內蘊，質厚溫潤，脈理堅密，聲音宏亮。」這些都是和闐玉典型特徵表現；如依現代的礦物分類來看，可說是優劣不一。判定優劣的一個基本原則是要根據玉器的材質別（依種類、純淨、顏色、光澤、堅硬密度等）進行材質取樣分析，玉質的微妙判定則需要借助於科學儀器的顯微觀察與分析化驗，有經驗的研究人員，則有自己一套的經驗法則，以供材質優、劣的判斷依據。

我國傳統玉料主要有新疆和闐玉、遼寧岫岩玉、南陽獨山玉、河南密玉、陝西藍田玉、甘肅肅州玉和北京京白玉等，其中以產于新疆昆侖山麓磯河床中的和闐玉最為珍貴。但和闐玉從殷商時代至今已連續開採4000多年，產量也越來越低，目前價格扶搖直上，尤其是上等白玉、碧玉的價格，每年都出現幾倍的上漲，古玉收藏的升值潛力可想而知。目前鑒別與研究古玉經常選用的儀器是紅外光譜儀或X光粉晶照相和掃描式電子顯微鏡，前者用以確定礦物成分，後者用以研究其顯微結構特徵，一般來說仍需打磨與取樣，樣品量雖不超過1毫克，仍屬破壞性檢測，這對大多數古玉來說是難以做到的。此外用色度計可測定玉器顏色的明度。當然，隨著科學的日新月異與發展，無損檢測的工具與方法，在不久的將來將成為可能。其他如最新的X螢光分析儀、CT層析儀（工業型）等，在歐美國家已經運用在文物的檢測分析與鑑定上。以上有關礦物學上的分析、檢測方法與數據，目前已有較多的研究與討論，因此本文不再贅述與討論玉石材質部分。

依據個人近年來的觀察，在博物館藏品、古玩交易市場、現代玉雕工廠、高級仿古玉雕廠等等的逾十萬件玉雕文物中察覺與分析得到，近現代彷古玉器有幾個鮮明的特徵，其一是用料大而美；其二是以青海料代替和闐玉居多；其三是用人工作色，仿其古玉的沁色；其四是其造形及紋飾遠遠的比之古代玉器

更加亮麗。又如較之明代的仿古朝，其彷偽摹古玉材的選用，主要有蒼黃、雜色河摸（河姆）料（圖1.）、帶糖料（圖2.）、邊皮料（圖3.）、雜色蔥玉（圖4.）、淡墨色玉（圖5.）等有色玉種為多，這已是不爭的事實。而清代除了沿續明代的偽仿古玉的基礎上，又選用白色玉（圖6.）、青白色玉（圖7.）、飴斑玉（糖玉）（圖8.）、粉白色玉（圖9.）、鴨蛋殼青色玉（圖10.）、多綹裂玉（圖11.）、重石性玉（即俗稱「玉根子」）（圖12.）等等玉材製偽仿古色玉，最遲在19世紀上半葉至晚清時期，以廣泛的使用岫岩玉（用量最多也最大）（圖13.），這裡還包括俗稱的瓦溝和細玉溝等地方所出的玉材。[2]

尤其在面對鑑定以上所說的這些明、清時期，所選用的仿偽古玉材時，其主要特點、特徵則是；這些玉材的質地大多不甚純淨、雜色為多、玉質不純、肌理粗糙、光澤晦暗不通透，其選材的用意不外乎是取其類似出土古玉的沁色或如傳世般的熟坑古玉色澤，或有著經火燎、土埋、水淹漬過的氧化老舊質感效果，因此，對於傳世古玉的判定與辨別，熟悉以上玉料的原始材質與情況，是不可或缺的基礎功課。

此外，由於和闐玉礦料的開採殆盡，缺乏與昂貴的前提之下，在今天玉器生產中常用于闐玉、青海玉和俄羅斯玉（俄羅斯玉也有稱作高麗玉）等作為替代品。青海玉透明度較高，但質料輕缺泛滋潤感與渾厚感，玉質內常有乳白色的條狀白斑，稱之為水線或水紋，打磨後的青海料有類石英的光澤感，色白者慘白而不夠潤澤，微扣聲響，音質聲響僵直而生硬與和闐玉略有差異。

二、典型器物與類別鑒別

中國古代玉器種類繁多，主要可分為：裝飾品類、工具類、兵器類、用具類、禮器類、像生類、葬器類、陳設品類、文房用具類、佩飾類等等。每一類中又包括許多不同器物類型，如裝飾品類中又可分為：玉珮、玉管、玉珠、玉簪、玉墜、玉環、玉玦、玉鐲、玉釧、玉串珠、玉冠飾、圓箍形飾等。以上這些器物類型，有的從古至今還一直沿襲與沿用，也有的只存在於一個特定的歷

2 楊伯達主編，《傳世古玉辨偽與鑒考》，《傳世古玉辨偽的科學方法》，紫禁城出版社，1998：3，頁1-16。

史時代、地區或時期，這是我們斷定年代和真偽的一個重要的形制與類型依據。

由於時代風格不同，同一類型的玉器製作時間早晚差異很大。如玉璧的製作在歷史上雖然延續的時間很長，但不同的歷史時期、玉璧的玉質、尺寸大小、厚薄、紋飾、用途等都有很大的實用功能與些許的差別。如新石器時期的玉璧，因為工藝技術的限制多光素無紋，器型與打磨相對粗糙，殘留有明顯的工具切割與加工痕跡；春秋戰國時期因為尚禮，作為禮器的玉璧，製作特別工整規矩，加上金屬工具的發達與使用，常繁刻飾以蠶紋、穀紋、蒲紋、獸面紋等紋飾，可見是有其時代上的背景與邏輯規則可依循的。

循此，古今玉器型的偽造方式與來源，約有四大類別：其一是直接仿造出土或傳世古玉形制、紋飾，依式依樣琢成；二是按圖索驥，依樣畫葫蘆，或只偽其正面而不知其背面及厚薄過度等等的紋飾佈置與意義；三是道聽途說或主觀臆造的無中生有；其四是改制或改雕，由殘器或素器拿來改制或琢刻上紋飾，最常見的就是器型、功能與形制上的紋飾比例不協調，規矩邊緣糢糊與交代不清等現象。所以有關器型方面的鑒定，就要清楚的釐清每一朝代的器型與風格，而前人所提及的「形似神非者也」，就是箇中的道理（此順序有關乎上下年代之範圍設定）。因此，以今推古、鑑古的鑑別方式是不一定可取的，只有了解歷代製玉工匠的工藝與紋飾技術等的演變特性，再由真品與仿品的時代感與實用精神之中去辨別器型的先後順序、把柄與破綻等疑惑，之後再將其置入可靠、可掌握的出土玉器文物或典型器中，去慢慢比對、排比與查證，如此方能解決形制上的一部份問題。

三、紋飾的鑒別

紋飾的種類和演變，反映了古玉器的文化特徵，體現了作品的時代風格。玉雕紋飾的起稿與創作和書畫創作的動機與道理是一樣的，其原因就在於這些紋飾不僅是人們的思想情感和觀念的感發與表徵，具有極高的審美價值，使人感到無窮得敬瑟而愉悅，歷代的制式器與典型器更是如此。因此，原作必定是神形兼備與簡潔的，而後代的仿品，在其仿做的過程必定拘謹、呆滯而無神，不僅容易失去形象的生氣與活力，更不見原來的規律與意義，所以表現出來的

線條常是軟弱雜亂無章、圖紋失序、造型呆滯無神、比例模糊不清毫無規矩與章法可言，又為了掩飾其虛心與軟弱處，又常見以人工烤色、做色或至殘、掩蓋等等反覆處理的手法與蒙蔽現象，在吾人看來實際則為「此地無銀三百兩」的自曝訊息。如能再與真品相互分析、比較之下，疑惑不明的問題就自然暴露，真偽也就不言自明了。

再者，玉器的藝術風格與紋飾的形成、發展、衰落或轉變形成為另一種全然不同的風格過程，是非常緩慢與交織重疊複雜的，因此玉器的風格變化更不會隨著朝代的興替而成為斷代的界線，所以在雕琢工藝的評斷上，也往往會出現後一代或時期的作品，且仍保留著前朝的藝術風格與遺風，就如同前朝玉雕匠師也會因改朝換代而繼續服務於下一朝代般，甚至更久遠；更深廣，所以以朝代來斷定玉器是有問題的。

四、工藝技術的鑒別

主要根据玉器不同時期的製作工藝水準、時代風尚、刀法、技法、使用工具器形的時代先後等工法、工序上的細微差別，來判定玉器的工藝年代及真實性。[3] 但一般來說，單憑玉器上的工藝製作痕跡，只能顯現製作的新工與舊工之別，無法精確的用來認定玉器的製作年代，如要能夠完全掌握工藝技術與加工後的痕跡，則首先必須從了解加工的工具與種類、甚至轉速與方向上不可。

玉器的做工，就是玉人使用錐、砣（鉈）、管鑽等多種工具與手段，切、磋、琢、磨玉材而成為玉器的全過程與紀錄，其器物上所呈現的紋飾痕跡，以及所體現工藝技巧與藝術表現等等的能力總合。此外，不同的工藝技術、不同的匠師，在同樣一個時代裡，一樣可以看到時代特性，這就是匠人、材料、工具與時代之間所產生的微妙之處。

但是我們也知道，同一時代的製玉技術也會因人、因工具、因地區，而有很大的差異性，這種不完全平衡的時代差異性，是不能單單由製作技藝的鑑定上或單一研究領域中所能夠單獨解決與說明清楚的，它唯一可以確定的優點是

3 鄧淑蘋，《故宮博物院所藏新石器時代玉器研究之三—工具、武器集相關的禮器》，《故宮學術季刊》，第八卷第一期，1990年。

「它是一件老做工、老東西」，如此而已。此點也是要適時的配合以上各種鑑定的要素，適時的衡量、配比與調整後，鑑定的結果方能立於不敗之地。再者，玉器的製作工藝方面，尤其在傳統手工人力被近現代的電力傳動工具所完全取代的同時，識別仿偽古玉是十分重要也是極為關鍵的環節。

由於古代的工匠大都為世代相襲制，玉匠從小就受到耳濡目染，琢玉的技巧技法燦然於心；又專屬於皇室貴族的用玉，從來就是不計工本、不惜勞力與代價的輾磨，總是越精細的越好。由此可知，反觀作偽者講究的是講本圖利，根本不會在精神與技術工藝上下如此大的功夫。另外，作偽器物只會一味的細心摹擬，生怕走樣，太小心翼翼的結果是很難呈現出原作的那種自然流暢的風韻，刀工上也會因而遲鈍缺乏規矩該有的自信與準度、力度的，這就是工藝技術上的兩難之處。

五、盤色、沁色之理化鑑別與應用

就是運用現代的科學儀器與知識，以物理、化學特性成因來解釋，以及對於鑑別玉器的材質、沁色以及風化與腐蝕肌理的方法，來輔助與佐證。由於古代人有特殊的祭祀習慣，有用玉、燒玉火燎求雨的跡象，又如古代貴族的墓葬特別喜好用硃砂、用帛布，或與銅鐵金屬器一同陪葬的習俗，又自宋、明代以來，人們因時尚與風氣，好做假沁色與摹古仿偽為之樂事之故。因此，玉器除了會直接受到墓葬結構、環境與陪葬物的直接影響之外，玉礦物本身也會受自然營力（包括日光、紫外線照射；氣候條件；地質地理；水文；地熱、地震壓力等）所引起玉石質體的長期侵蝕與損害（如溶蝕、崩裂、脫落、風化、堆積、滲水、結冰凍脹、生物腐蝕、菌藻植物[4]等造成的風化與白化[5]），對玉

4 如有一種噬硫桿菌就能將大理石中的硫化鈣作營養劑，通過體內的新陳代謝作用把空氣轉化成硫酸，使硫化鈣變成粉末。此外，還有硝化桿菌和亞硝化桿菌，把氨轉換 亞硝酸來侵害大理石。在石灰岩、砂岩上能生長其他類型的細菌，分泌出草酸等有害物質。還應分清藻類、地衣類和土壤微生物的不同類型。地衣類就是藻類與菌類的共生物，它能生成地衣酸，屬於脂肪酸類及芳香族酸類。不同的岩石生長著不同的地衣。土壤微生物 生的硫酸同樣能溶蝕玉石質，形成固態硫酸鹽層或粉末層，甚至形成斑狀洞穴。

5 風化作用又可分 物理風化、化學風化和生物風化。主要表現在玉石文物表、裡的水（包括裂隙水、孔隙水、毛細水等）與氣態的O_2、CO_2、SO_2等共同進行水解、氧化、還原、碳酸化等綜合作用，逐漸使玉石文物中的礦物（如長石等）變成鬆散的粘土礦物，膠結物或碳酸鈣溶蝕，造成文物的表面風化解體。其次是含有鹽類的地下水滲入玉石文物的孔隙，造成表面的鹽類沈積、結晶、膨脹等作用，使文物 生蝕變的化學風化作用也很普遍。此外，出土的玉石質文物同樣也存在大量的鹽類及現象。

石質文物表面張力與內部結構強度的損壞（劣解與質變）等等的總和。此外，文物出土後環境溫度和濕度的週期變化加速與劇烈，對玉器表面的穩定平衡狀態（尤其出土的玉器，長期與地下土壤的酸鹼、氣壓、溫溼度等，已呈現穩定與平衡協調狀態），尤其形態、光澤、色澤等有非常程度的直接影響，更導致玉器的內部結構和外部形態的劇烈變化。

一般來說土沁呈黃褐色、水銀沁呈黑色，由於出土的古玉數千百年來被埋在地下不同的環境中，光澤與顏色往往已失去原有的半透明與潤澤感，而逐變淡、變灰、變白等的礦物化過程與現象，叫作「受沁」或俗稱的「生坑」，即或直稱為蝕變或質變。此現象通過掃描式電子顯微鏡下觀察其顯微結構，受沁後的纖維粗細與排列雖無明顯的變化，但結構仍有變得疏鬆的趨勢（最嚴重的情況下，其比重可下降5%，硬度下降50%的可能）。

古代玉器大多隨著逝者埋入墓葬之中，出土時常有汙染附著物、白化、玻璃光澤等現象，有時還會具有某些特殊的紋理與色澤，俗稱「生坑」。這種質地泛白，表面有深淺不一的黑褐色物質，可以刮磨去除，顯然此器受到入埋環境的影響，玉質結構發生白化，而且器表受到有機物質的附著。由於白化的產生與墓葬環境及玉質結構息息相關，因此深淺影響程度各器不同，有機物質則是在長時間的累積下逐漸固著在器表上，其自然形成的風貌皆非人工偽作所能仿效，因此熟悉古玉的出土特徵是分辨真偽的首要關鍵。如果根據考古學家的分析和說明，那就比較科學化和合理化了，考古學家們認為，這是由於土質的酸化作用所引起的。如日本的濱田（耕作）青陵氏就曾經考證說明：「從土中發掘的玉，因爲受到土中的酸化作用，玉的表面就會產生分解，裂痕循著玉石的脈絡而深入到內部。因爲含有鐵質的酸化，就會變成琥珀黃，或者變化深褐色，也有的時候會變成黯黑色。」[6] 不同環境會呈現不同的氧化情況，又如銅沁呈綠色，水沁呈白色，血沁呈紫色等。古玉包漿說穿了就是玉器表層的氧化膜，其又可分為軟包漿和硬包漿，軟包漿手頭有肉澀軟膩質感（北方俗稱叫肉頭兒），硬包漿有明顯玻璃光。軟硬包漿之形成一定條件下，仍可相互轉移默化。手長期盤玩或藥液侵泡下，亦可呈現與做出仿古玉器的包漿效果。有經驗

6 濱田耕作，有竹齋藏古玉譜，京都，1925年。

者自然可以區分，自然狀態的子料也有包漿，一般硬度較高。

沁蝕過程與現象可分為內沁和外沁，內沁就是玉礦料在一定條件下產生的晶體酥鬆，白色絮狀（玉內雜質不是沁而是髒，沁和髒要分清）。外沁是外部介質的侵入。內沁由內向外發展，外沁由外向內發展，互相溶融促進，直至變化。有無外沁的古玉，玉質好可能內沁也不宜查覺。沁蝕狀況和玉質密度分佈、晶體酥鬆狀況及外部介質性狀有關。仿沁浮而真沁沉。沁真也不能斷真（如老玉新工）與沁色不同其他次生黏附礦物，一般來說，出土古玉器上的泥土也會因為出土地點的不同，而有所不同。尤其是所謂的「中土」地區的今山東地區出土的古玉器，其出土後附著在器物表面的一層黃褐色的硬質泥土，非常堅密結實而不易去除，而「西土」與「南土」[7]則泥土比較鬆軟。

自然界中對石質文物最具破壞性的就是水，它也是最強的融溶劑，在漫長的歲月裏，它對玉石中的多數礦物可以溶解、變質或碎裂。使安定的物質轉變 離子溶劑。水溶解一些有害物質被玉石吸收後會 生鹽類結晶，水解的病害；提高吸濕作用而 生的水氣壓力；形成各種酸類腐蝕玉石質礦物；使膠結物轉變 可溶性鹽類等。水吸收氣態中的有害物質使玉石質表面污染腐蝕。水還由於水力的膨脹與收縮，使玉石質凍脹破裂；水還附著大量微生物等。

總之，玉石質文物的各種破壞形式與水的媒介直接有關。化學風化、物理風化與生物風化作用都與水分不開的。首先是地下水要對玉石質礦物等，析出的複雜鹽類形態進行觀察與分析，有呈皮殼狀的，有粉末狀的，或呈晶粒狀突起等，肉眼裸視觀察其顏色，一般有黃、褐、白、粉色等呈色。再觀察其 生的部位和分佈現象及特徵。其次，要分析鹽類的來源，是岩石內構成的礦物中有可溶鹽，還是雨水、地下水滲漏帶來聚集於表層。再進一步就要分析鹽類的性質，是屬於可溶鹽（如NaCl、KCl、$MgSO_4$、Na_2SO_4、$MgCl_2$、$CaSO_4$、$CaCl_2$等），中溶鹽（如$CaCO_3$、$MgCO_3$等碳酸鹽），還是難溶鹽（如Fe、Mn、P的化合物或Ni、Co、Cn等重金屬元素組成的鹽類）。

7 清代陳性《玉紀》中載：「舊玉須分地土何處所出，如陝西、甘肅、山西、四川諸省謂之西土，地土乾燥，玉在其中，雖爛似石灰，其稜角文理全無損蝕，最為上品。如直隸山東、河南、湖廣、以及江蘇之徐州，安徽之穎州、六安諸處，謂之中土，地土雖乾不燥，玉在土中，年久稍有瘢痕者次之。其餘各省皆謂之南土，玉在土中，年久文理大半糢糊，且缺損者多，惟沿東海一帶出鹽之處，謂之鹽土，玉入其中，不過百年，已腐爛不堪矣。」從古玉的實物上看，所謂中土的玉還是可以歸入西土一類的。

當然其中危害最大的是可溶鹽類，如果高濕環境向低濕急劇變化，則結晶鹽就會脫落，同時將文物表面薄層也一起擠壓剝落。此外，玉石內水的含量也與環境濕度有關，外界濕度高，玉石就吸水，外界濕度低，玉石內水隨之移動、蒸發，同時將可溶鹽帶出。除了上述微生物會腐蝕玉石質表面外，微生物還會改變玉石質表面的 色，由於菌類或藻類 生的葉綠素、葉紅素、黑色素以及一些吸附性礦物質，使玉石質表面變色。當真菌類進入玉石質的縫隙裏會生不平衡張力壓力，造成裂縫的擴大與殘留物等顯明特徵。

貳、衡量「玉德」的收藏優劣原則

由以上得知，自古以來，玉器一直與人有一種獨特的親近感，玉器體現了主人的學識、品格、情操與審美觀等等的玉德。從這一點上去理解，玉是無價的。但玉器作為特殊的藝術品流通於市場，又是可以用價格、財富、地位來衡量的。玉器由於其滋潤可愛、可玩、可佩、可賞，加上它精深博大的文化內涵，愈來愈受到東西方以及歐美人士的喜愛，成為爭相收藏的對象。但在玉器收藏熱的背後，我們也看到了一些問題，現將當前玉器收藏中的幾個共通性、特質與問題提出來，與大家一起討論。以下就依個人的學術經驗與市場上的了解，分析出現代收藏的玉德的優與劣，來與大家共同分享：

一、收藏好玉德

（一）溫潤質、手感重：就是質地溫潤而潔淨，和闐玉結構緻密而不粗澀，尤其玉之心材多不染雜質、更無龜裂格紋。其純潔、細膩表現在材質上的就是澄淨無暇；表現在製作工藝上的就是所謂的「寶光」或「葆光」色澤。手感重從現代科學的角度來觀察玉器的材質，「手感重」、「手頭重」即代表玉石的組成結構緻密、硬度高、比重高而結實，也就是一般所說的「壓手」；從另一個角度來解說，此類玉材必定堅實而質純，不易因為外在環境的改變或侵蝕而改變與破壞玉的質性（圖14-15.）。

（二）紋飾美、雕工精：紋飾美即是雕工精的整體具體表現，其紋飾的舒暢緊密、精細粗獷恰到好處，更是評斷當代藝術、德性的象徵美學所在。任何

玉器，精雕細琢的藝術是優先考量條件。玉質好之後，就是要求雕工好；而只有一流的巧匠雕工才能展現出玉質好的一面。其整體表現在線條粗細有序，清爽而不拖泥帶水；刀刀見鋒、鋒鋒見力，而絕無一般拙匠敗刀敗筆或歧出突兀現象。而多層次立體雕又比之鏤空雕或平面片雕難度更高。玉地平即是雕工精的基礎，古代巧匠良工，磨製玉器時，必定配合整體的紋飾層次而收放自如。雖然每一個時代皆有其獨到的特色與使用工具間的差異，但是玉地打磨的平整細緻，卻是工、料、質俱佳的品質保證與必要條件（圖16-17.）。

（三）色澤美、沁潤佳：色既是玉的先天色澤，玉材本身的色澤（例如和闐青玉、白玉、青白玉、青黃玉、碧玉、墨玉等）。後天的色澤包括有，人工染色、沁色、仿古玉雕的染色以及古玉的色變，古玉的色變又可分為，「生坑」、「熟坑」。「生坑」玉器出土時的質變或白化（雞骨白），受到掩埋環境所引起的化學變化。「熟坑」人為清洗、盤玩轉變成深褐透亮的色澤（圖18-19.）。

（四）品相好、種頭大：品相就好像一個人的氣質與模樣依樣「座如鐘」、「立如松」，比例和諧規矩方圓得宜，沒有突兀的奇形怪狀。究其用料的考量「品相好」者，也皆是「以料就工」之作。種頭大是由於正統和闐玉礦源的開採殆盡與缺乏，水料「籽玉」更是稀少，因此，每每遇到有種頭大、玉質良佳的玉礦出現時，更是價逾黃金（據上海私人玉雕廠負責人李躍先生可靠消息，3~5公斤以上一級白玉礦料每公斤約人民幣6~8萬元，折和新台幣約24~32萬元，還不包括剖料時的高風險與加工時的工資在內），由此可見一斑（圖20.）。

（五）年代佳、造型稀：中國的玉器工藝美術文明史延綿至今約有近八千餘年的歷史之久，而歷朝歷代皆有獨特的文化審美風格與意義，因此，每個時代的藝術真品與代表作，多是求之不得的文化瑰寶。而物以珍稀為貴，千載難逢且年代好的古稀之物，也就更為難能可貴了。但是每個時代也都有每個時代的珍稀品種與工藝特徵，相同品類的玉器文物之中更有高級匠師的完成品、半成品與一般匠師的略次級品之分。因此取決於審美、造型、藝術性皆良佳的玉器，是收藏時的最高指導原則。至於玉器上的自然沁色、巧色、巧沁與否，就更可遇不可求了（圖21-24.）。

二、不宜收藏觀點

（一）不宜收藏稀奇古怪或致殘過分改刀的玉器：不少人認為，民間藏玉，好玉不易求，具時代特徵的標準玉器更是可遇不可得，於是將目光盯著稀奇古怪或致殘的玉器上。他們認為，標準玉器是考古學家根據已有資料定出的各個時代具有特徵性的玉器，是已知的材料、已有的認識。儘管過去的考古工作與積累，已獲得了良好的成績與迴響，但我們對歷史上玉器作品的認識僅是冰山一角，仍然有大量的玉器我們沒有能夠完全窺盡，這些玉器只是目前還沒有在考古學上得到證實與研究出來。從這個角度來說似乎不無道理。因此，有些愛玉族專門收集讓人看起來有點不可思議的稀奇古怪的玉器。也有的人愛好殘件玉器，尤其有心於研究與初學者，至少在入門以前他們認為不可能有人刻意去做殘缺的假玉？看似古怪的玉器是否可靠，關鍵要看是否符合歷代使用玉器的美學精神、藝術法則或禮儀規範，同時還要從形制工藝上加以考察，是否與古代玉器形制工藝相符合。對於古玉鑑定的眼光不是很高的收藏者，對這些玉器還是三思而行為好，不宜過多收藏。

（二）不貪圖與不宜收藏來路不明的玉器：玉器收藏，開始時目標不要定得太遠，品階定位不要太高，跨度不宜太大。良好的基礎與開端是成功的一半，一旦進入正確的收藏之門後，仍須有一段時間去做靜心思索、穩健分析與歸納沉澱的工作，匯聚了些鑑賞經驗與前輩的請益基礎後，適時的調整個好方向，等待有好的契機時方可以漸進的加快收藏步伐。而目前所可以看到的藏玉隊伍中，大都是以短期投資利益為多，沒有目標者有之，或見異思遷者有之，或盲目躁進者有之，更有許多自命藏家之人，貪大貪全者、財大氣粗者比比皆是，文化認知低俗與幾近無知，令人不敢恭維。其中最不智者，尤以貪贓貨與竊盜品最為危害，這也是最為忌諱與要不得的。

（三）不宜收藏市場波動或炒作過高的玉器：藝術市場的投資，都是有風險的，玉器價格的波動，主要與正確的取決是在於玉器的材質、時代、器形、圖案以及藝術風格、市場供需等綜合需求因素上。如過分的集中與商業化炒作，例如前幾年出現了良渚文化、紅山文化玉器熱，後來發現贋品到處泛濫，故良渚文化、紅山文化玉器熱退潮了。最近新興藏家又迷上了遼、金玉器和明清白玉器，尤其白玉價格往往超過高中、高古玉器。由於明清玉器工匠與裝飾

味足，又缺乏遠古文化的神韻與歷史的沉澱，因此歷朝歷代古玉器間的消長，又將改變了。所以市場的供需也是波動的，有時是輪迴的，市場過分跟著人為操縱起落的玉器收藏，是不利於長期規劃。為求以較小的投入，取得較大回報的有效方法，就是避開熱點，跟跌不跟漲，猶如買賣股票，你出我進，你讓我接，你棄我取。這樣不僅花費較少，還可能得到一些珍品，同時贗品的機率又較低，因為贗品與緊俏仿品始終是孿生而出，如影隨形的。

（四）不宜收藏人為刻意酸、鹼處理過的做舊玉器：酸、鹼蝕泡處理是常用的現代仿古與做偽舊的快速方法。主要原料是氫氟酸、硝酸和硫酸等，一般方法是用含十分之一的氫氟酸溶液，將器物浸泡4~10個小時不等，或更長時間，拿出後即有了所謂白灰皮現象。如器物某些地方加添其他顏色，則在浸泡前用蠟將不需作灰皮的地方封護上以做隔離。一般添加的顏色有紅、黃、黑和咖啡色等幾種。如加紅色時用鹼性橙（俗稱塊子金黃），亦有用朱砂的；加黃色就用高錳酸鉀，做出的黃色稱為鐵銹黃；加黑色就用硫化汞或一般黑色染料。著色時先將器物加熱後，在需加色的地方塗上顏料，深淺視需要而定。此外，有用硝酸、硫酸各一半再加50%的水浸泡器物，主要作用是吃縫，以便使人感覺灰皮。每一種玉所能接受的強度不一樣，時間也不一樣，這是很講究經驗的，同時也比較危險；長時間接觸會對人體造成一定的傷害。各種酸鹼對各種玉腐蝕程度不同，產生各種不同效果，再利用著色劑，就可以作出各種近似沁色色彩，最後表面壓光處哩，這種方法依區域及各人手法不同而仿真程度也有所不同。

（五）不貪圖近利與約束自己的投機心理：誠然，每一位收藏愛好者都想以盡可能低的價格買到上乘的珍玩，但在信息如此快捷的今天，經營古玩者所擁有的信息和專業知識未必比你少。如對方指著一件玉器文物說是與商代或某某博物館的玉器一樣相類，而只要幾千元！不用說，絕對是不真的居多。反之，如對方要的價高；可也不一定是真的！一切都需購買者運用自己的知識、經驗與鑑識能力去辨別，畢竟一分錢、一分貨，前人不會比你笨，也不要太高估你自己的能力。因此，應該儘量減少「繳學費」與避免「盲從」的時間，這過程如人飲水；冷暖自知，記取每一階段的收藏與鑑賞經驗；才是不斷進昇推進的不二法門，因為機運總是留給有所準備的人。

參、玉器的清潔、保養、修復與保存

由於玉器的珍貴與價值，一般來說傳世玉器歷朝歷代都會受到較好的保存保護，但由遺址、墓葬內發掘出來的玉器，由於惡劣的環境，也會使玉發生變質、變色和風化。因而同樣存在如何維護保養的問題。玉器有「生坑」、「熟坑」之分，出土不久之古玉稱生坑，洗刷乾淨後放在熱水中約十分鐘拿出來叫提灰，俾使樸玉快些脫胎，這時古玉表面常會有白白的一層叫做玉醭（俗稱灰皮沁），經盤摩後玉醭消失出現光澤，再盤再養始呈現熟舊脫胎現象即為熟坑，在市面上購買到的玉器，必須注意幾件事：

（一）玉器滿身是污泥土時，不要把它當成寶，應小心清洗掉，如果真是剛出土玉器，不論怎麼洗，在滲入玉質肌理中的土沁是洗不掉的，但若只是短暫埋個幾個月或幾年的話，那麼一定嗅聞不到任何的入土味的，也就真假立現。又真如老三代的出土玉器（泛指商、周、戰漢代以前），其玉器上的泥土一般都雜有紅色硃砂、絲織品、漆皮漆繪、墨書、銅綠或鐵銹沁色，其他如隨附在器表的有機或無機物質，諸如此類一手考古資料及訊息豐富，求之已是不能得了，哪裡還有清洗掉的道理。

（二）一般來說，出土古玉器上的泥土也會因為出土地區或地點的不同，尤其是所謂的「中土」地區的今山東、山西地區出土的古玉器，其出土後附著在器物表面的一層黃褐色的硬質次生泥土，非常堅實而不易去除，而「西土」與「南土」等區域則泥土比較鬆軟，相對的玉器表面也會比較乾淨與清晰完整的。

（三）玉器滿身是油污時，應先用溫水沁泡與洗刷，以免玉器的表面毛細孔被油污所遮住，不過，購買時仍須注意，玉器表面的油潤是天然的還是後人的抹油或抹蠟。如是後人的人為傑作，那麼依據筆者的經驗與研究，玉器抹油不外乎是「遮蔽」、「掩飾」與增加「光澤」、「潤飾」以增加牟利。可想而知，體質完好之玉器何須如此過分的修飾與潤澤呢？一般有此現象的玉器，其手感必定不好，而且生澀穢暗幾無玉器應有的光澤與潤澤等自然美感。

（四）美玉的藝術質感有兩種，一是先天的自然美（物質本色與氧化顏色）；二是後天的盤摸美。[8] 尤其質料良佳的美玉是可以透過不斷盤摩、潤刷

8 盤色是玉器在手中盤摸所產生的顏色變化，這種顏色主要出現於傳世玉器。一些玉器製成後，沒有經過土中埋藏，在傳世過程中長期經人盤摸，色澤會產生變化，有人稱之為「熟」、「熟坑」等。有一些玉器經埋藏產生色變後又經盤摸，也會成為「熟坑」玉。

過程，使得古玉本來的玉質顯現出潤澤光亮，其目的在更增加玉器的美觀與價值，也只有質地好、種頭好的玉器方能增加其光華與內蘊的。但是並非所有的玉器都適合盤摸，尤其是氧化老化銹蝕與鈣化嚴重的出土生坑玉器是絕對禁止把玩的，其因是方出土的玉器表面經常可以發現有一層氧化老化或質變層的堆積次生物質，此種現象是古老的最佳身分證明；如坊間所稱之「紹興坑」、「雞骨白」等等，質地鬆軟易粉碎者亦不宜把玩或過分盤摸，免的適得其反，傷心後悔莫及。

（五）雖說玉不入刀，也許有人會指導你用刀測試；或刻劃玻璃，但請千萬不要嘗試，那是非常不明智與不道德的，而且可能吃不完兜著走，施力不當更破壞或干擾日後工藝技術上的研究與訊息的查證。

（六）部分出土古玉仍淺藏著侵蝕與斷裂紋，尤其是雕鏤特別細緻的邊角等位置，以及刻意刷洗特別容易受傷受損，因此在選購與把玩時應特別注意，不但可降低爭議與投資的風險外，更可以從中細心體會古人的用心。雖說古玉的完整是求之不得的事，但是最後的價值評斷仍是在於藝術的完整度上，而且差之毫釐失之千里。因此，不得不謹慎小心為是。

（七）玉器的修復，出土的歷代玉器，由於自身質地堅硬，所含礦物成份絕大部分為矽氧化合物，具有耐酸鹼的特牲，埋在地下時日一久自能穩定合適於環境的平衡狀態。出土後玉器表面上的土垢是較易清除。如出土雜亂或是墓室環境不佳而破碎時，在沒有缺損的情況之下，大多可以拼對復原。當玉料內含碳酸鹽或磷酸鹽質時，極易受屍體或有機物的腐蝕，使玉既無光澤，又呈失透的灰白色。此時，只能用中性的軟皂水或5~10%的氫氧化銨，再用4%聚醋酸乙烯酯（PVA）、（PVAC）或丙烯酸酯類樹脂（B72、B74）與丙酮或乙醇溶液滲固，或者以還氧樹脂（EP）拼對粘結緻密與復原。[9]

（八）對於玉器的修復任務主要是黏接，首先確認斷口有無油污或污損，如有時可使用丙酮等揮發性有機溶劑清洗斷口，小件器物以三甲樹脂或丙烯酸酯AB膠系列（俗稱三秒膠、快乾膠）滴塗粘接面，膠液不宜過多，用手擠壓合縫嚴密，保持一會再鬆開，逐塊粘牢以至整體復原，再以小刀片修飾多餘的

9 曹子玉，《賈氏文物修復之家》，人民日報出版社，1998，頁128-129。

滲出膠部位。

（九）玉器的清潔與保養，在處理一件被土沁咬過的或被礦物成分氧化，在器表凝結成一層鈣灰質外殼的玉石製品時，[10] 用傳統手工泡洗方法需花費很長的時間和工序，並在泡洗時容易產生人為的直接破壞與風險。如運用現代科學技術，一件翠玉佩的清潔增光只需約1~2個小時。如果使用更新的超聲（音）波清洗器來處理，一件銹絀不堪的傳世古玉僅需20分鐘即可恢復光亮，軟性媒介粉末是必不可少的，但切記出土古玉的特殊限制即可。

（十）出土的古玉器，一般都被當成貴重寶物來保存，因而人為損壞的可能較小，尤其硬玉類的色彩、光澤始終鮮豔與透明晶瑩，堅硬而不易磨損；只要防止遭受重力擊壓即可，否則施力過當也會斷開碎裂。軟玉的硬度較小些，質堅韌而不易碰碎，但不能近火燒烤，它較易開裂。其次也應該避免與其他的尖硬器物相接觸或磨擦。因此，一般的生坑出土軟玉器收藏與存放，應該儘量不做堆疊或過分擠壓的方式存放，而要單獨的存放與安全包裹保護即可。一般來說，由於玉器是質堅硬度高而耐酸鹼質環境的文物，因此不需做過份的保養，只需要注意以上說明的存放與收藏重點即可。

肆、小結

一件古玉的令人著迷，除了它本身的藝術美感與文化價值外，最主要的還是在於它能默默地傾聽與記憶著人文所經歷的漫漫歲月。如果它是一種時空的記憶膠囊，那麼，人們試圖透過經常把玩摸挲古玉，試圖可以就由它的玉質、形制、造形、花紋等，推測當初製作時的社會、文化盛世與背景，藉由它所隱含的風骨德行，思及與它所曾經經歷過多少人的珍愛、珍藏與情感，獲得慰藉與助益。而其中的翹楚應當首推號稱「十全老人」的清高宗乾隆皇帝了，這也是每一個古文物或玉器研究人員追求的最大心願與目標。

隨著近二十餘年來，雖然大陸地區的逐漸趨向政治改革與經濟開放政策，較具計劃與科學性的考古研究工作亦趨成熟，越來越多年代明確可考的古代墓

10 表面形成薄薄一層堅硬像乳脂一樣的鈣灰質，生成的微結晶結構致密，是生物代謝產生和方解石在長時期一定條件下的反應，薄膜的厚度約1-10mm之間不等。

葬及其隨葬品，在較有系統的研究與資源整合及國際交流贊助計劃下，確切且完整的古代墓葬及玉器文物資料重現在世人的眼前，數量之多；質量之精美，更引發海內外對古代玉器的研究與學習新熱潮，亦包括出土墓葬位置、堆砌層別，以及相鄰近器物種類、水文、土質土層結構等等的可靠文化訊息。但是由於出土玉器數量眾多，對於各個區域或年代所出土的各類玉器與文物之間的研究，亦缺少較多的橫向研究與聯繫，更有不少部份是因為歷來的不法盜墓所流散出來的。因此，對於坊間傳世古玉的比對與鑑定工作，仍無法統計與歸納統計，在還沒有一套制式可依循的真偽鑑定以及標準程序認定之前，對於古玉的研究兩岸三地一直未能形成一個具權威性的發展學科。

至於如何分辨後代的仿古或現代的刻意作偽與造假，一個成熟的玉器研究人員首先必須做到綜合考慮一件玉器的材料與質地、大小尺寸與功能、形制與造形、紋飾與佈置、雕琢與技法，甚至玉器表面皮殼色澤因時空環境而產生的各種複雜的物理化學風化、老化等等現象，最後才是文化上與經濟上的綜合價值。由以上的各個主、次及客觀條件共同組成，而依據玉器的真實面目與藝術美感的呈現與風格味道，來決定它夠不夠老？或是該有多老？文化藝術性如何？以便將其還原或回歸到適切的文化與年代歷史的位階上去。以上種種的判讀元素與元件，則都必須憑藉觀者的主觀天份（手、眼、心的契合）與客觀的學習環境經歷，依據個人與專家學者的心得與經驗建議，最理想的學習途徑應具備有美術與工藝科班的基礎訓練，或工藝美術史、美術系（所）等的史學研究訓練，再加上專業的博物館學、文物保存維護修復技術與科學（包括材料科學、考古學的、礦物學的、物理化學分析等基礎科學訓練）等等諸多相關的文化藝術涵養與審美概念，加上經年累月的實務經驗交互運用的具體結果，最後方能進一步的了解區域或整體文化遺存物、文化資產（財）間的保存、維護與傳承事業。

參考書目

一、中文、日文部分

《中國分類美術全集》，〈中國玉器全集—1-6〉（臺北：錦繡出版社，1994）。

《中國大百科全書》，〈文物、博物館—玉器鑒定〉（北京：中國大百科全書出版社，1993）。

楊伯達，《中國美術全集—玉器》，〈中國古代玉器發展歷程〉（北京：文物出版社，1989）。

梁百泉主編，《國寶大全》（上海：上海文化出版社，1990）。

陳武，《地質詞典（二）》，〈礦物岩石分冊〉（北京：地質出版社，1985）。

《考古與文物》，〈中國史前時期玉器的生產與流通〉（陝西：1995：6），頁78。

《良渚古玉》，（浙江：浙江浙江人民美術出版社，1996）。

曹子玉，《賈氐文物修復之家》，（北京：人民日報出版社，1998）。

聞廣，《中國古玉的研究》，《科技考古治竺》（北京：中國科技大學出版社，1990）。

江明財，《中國古玉的收藏與鑒別》（大綱），西北大學文博學院《考古文物研究》（西安：三秦出版社，1997）。

故宮寶藏青少年特編委會，《玉石器的故事》（臺北：國立故宮博物院，1996）。

欒秉璈，《怎樣鑑定古玉器》（臺北：眾文圖書股份有限公司， 1992）。

李更夫，《談古玉．辨真偽》（臺北：三友圖書公司，2000）。

大陸國家文物鑑定委員會編，《文物鑑賞叢錄—玉器（一、二）》（北京：文物出版社，1998）。

趙永魁、張加勉，《中國玉石雕刻工藝技術》（北京：北京工藝美術出版社，2000）。

國立故宮博物院編輯委員會，《宮廷之雅：清代仿古及畫意玉器特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1997）。

文物（期刊），北京。

考古（期刊），北京。
考古學報（期刊），北京。
大陸雜誌（期刊），臺北。
吳大澄，《古玉圖考》（上海：上海同文書局，1889）。
濱田耕作，《有竹齋藏古玉譜》（京都：1925）。
林已奈夫中國古代祭玉．瑞玉，《東方學報》，第40冊（京都：1969）。
林已奈夫，〈中國古代庖丁形玉器骨劑形玉器〉，《東方學報》，第54冊（京都：1982）。
夏鼐，〈漢代玉器—漢代玉器中傳統的延續與變化〉，《考古學報》（北京：1978）2期。
黃睿，《古玉圖錄初編》（北平，1935年）。
郭寶鈞，〈古玉新詮〉，《歷史語言研究所集刊》，第二十本下冊（上海：1949）。
夏鼐，〈有關安陽殷墟玉器的幾個問題〉，《殷墟玉器》（北京：文物出版社，1982）。
那志良，〈仿製與加工的古玉〉，《故宮文物月刊》（臺北：國立故宮博物院，32期）。
楊伯達，〈中國古代玉器面面觀〉，《故宮博物院院刊》（北京：故宮博物院，1989）1、2期。
張廣文，〈清代宮廷仿古玉器〉，《故宮博物院院刊》（北京：故宮博物院，1990）2期。
鄧淑蘋，〈玉的鑑定八法〉，《故宮文物月刊》27期（臺北：國立故宮博物院，1985）。
古方，〈論西漢中期玉器風格的變化及其社會背景〉，《海峽兩岸古玉學會議》論文集（臺北：2001），頁845-852。
盧兆蔭，〈論玉文化在漢代的延續和發展〉，《海峽兩岸古玉學會議》論文集（臺北：2001），頁861-874。

二、外文部分：

Dohrenwend, D.1971, *Chinese Jades in the ROM*, Toronto.

Laufer, B.1912, Jade, *A Study in Chinese Archaeology and Religion*, Chicago.

Loehr, Max, 1975, *Ancient Chinese Jades, Cambridge*, Ma.

Hansford, S. H. 1950, *Chinese Jade Carving*, London.

___, 1968, *Chinese Carved Jades*, London.

Na, Chih-liang, 1977, *Chinese Jades, Archaic and Modern*, London.

Salmony, A.1952, *Archaic Chinese Jades*, Chicago.

___, 1963, *Chinese Jade Through the Wei Dynasty*, N.Y.

Rawson, J. and Ayers,J.1975, *Chinese Jades Throughout the Ages*, London.

Willetts, W. 1958, *Chinses Art*, Vol. I, Harmondsworth.

圖1　青玉四獸紋琮　玉石　徑9　71-00209

圖2　白玉弦紋琮　玉石　長3.8　寬3.8　高2.1
71-00326

圖3　青玉牌　玉石　長5.7　寬3.9　厚0.4
71-00423

圖4　青白玉獅　玉石　寬17　高9　71-00738

圖5　墨玉雙龍系璧　玉石　徑8.5　孔徑5
71-00569

圖6　白玉龍鳳珮　玉石　長8.2　寬4.5　厚1
71-00273

圖7 白玉透雕珮 玉石 長8.7 寬5.4
71-00605

圖8 青玉童子花船珮 玉石
長6 寬1 高3.5 71-00876

圖9 白玉透雕人物珮 玉石 長7 寬4
71-00353

圖10 青玉古琴珮 玉石 長10 寬3.1 厚1
71-00959

圖11 青玉素玨 玉石 徑8.3 孔徑6.9
71-00633

圖12

圖13　正面

圖13　反面

圖14　白玉壽桃　玉石　長6.4　寬3.3　厚2.5
71-00882

圖15　白玉扳指　玉石　徑2.3　高2.4
71-01175

圖16　鳳紋韘形玉珮　玉石　長5　寬5　厚0.3
89-00589

圖17 正面
白玉鴨 玉石 寬18.5 高13.6 76-00300

圖17 反面

圖18 正面
白玉水銀浸辟邪 玉石 高6.5 寬3 厚1.5 07108

圖18 反面

圖19 正面
玉璧 玉石 徑17 孔徑4.2 厚0.7 08367

圖19 反面

圖20　18世紀　九柄如意　玉石　h0000251-259

圖21　正面

圖21　反面

璽　玉石　長4.8 孔徑2.6 寬7.6 厚0.4　h0000222

圖22　正面

圖22　反面

圖22　側面

玦　玉石　外徑2.7 內徑1.5 寬0.6 高0.6　h0000234

圖23　正面

圖23　反面

珩一件（186-1）　玉石　玉珩：長9.3　寬2.1　厚0.4　h0000247

圖24　正面

珩　玉石　長7.2　寬4　h0000211

圖24　反面

河南木版年畫的文化性──人類學觀點的解讀[1]

江桂珍*

摘 要

開封朱仙鎮與安陽滑縣為河南省二大木版年畫產地，前者歷經宋代至清代的興衰變革，發展出構圖飽滿、造型比例誇張、線條粗獷剛勁、色彩濃重強烈的獨特年畫風格；後者見證華夏悠久歷史的遞嬗，孕育中原農耕文明，其創作的年畫所展現的農村生活基調，不僅反映在古樸的造型風格上，更體現在物與人在日常生活的互動與實踐中。本文通過人類學的視點來觀照河南木版年畫的文化性，闡述朱仙鎮年畫的門畫類與神祇類作品在主題上所蘊含的巫術性格，並討論滑縣年畫作為記憶載體，通過圖像的視角延續歷史文化，進而建構地域的集體意識，傳續人群的文化記憶。此外，也從「物」的向度思考滑縣木版年畫，說明其如何藉由神明畫、祖宗軸信仰習俗的實踐，建構對家族、神明與祖先的想像，以及空間、時間與宇宙的文化觀。

關鍵詞

河南、木版年畫、朱仙鎮、滑縣、巫術、文化記憶

* 作者為國立歷史博物館副研究員兼展覽組組長。

1 本文得以順利完成並發表，筆者特別感謝戴蕾女士於2014年4月間與筆者共同前往河南省安陽滑縣、湯陰縣、內黃縣等地，進行「河南省安陽滑縣民俗版畫文化性之研究計畫」之田野調查，並提供寶貴的研究觀點與意見。

The Culturality of Woodblock Prints for New Year from Henan: An Anthropological Perspective

CHIANG, Kuei-Chen*

Abstract

The Zhuxian Township in Kaifeng and the Hua County in Anyang are both important places of production for the New Year woodblock prints in Henan. The former type, evolved from the Song Dynasty to the Qing Dynasty, is characterized by its replete composition, exaggerated proportion, rough-hewn lines, and opulent colors. The latter type, forged in the geographic center of Chinese history and agricultural civilization, is characterized by primitive forms and agricultural themes. This paper addresses the culturality of New Year woodblock prints from Henan, focusing on the magic characters of the Zhuxian prints and on the transmission of cultural memory and the construction of collective consciousness in the Hua prints. The paper also reflects on the "objectivity" of the Hua woodblock prints, describing how these images, through the practice of deity painting and ancestor worship, construct an imagination of family, deity, and ancestor and a culturality of time, space, and universe.

Keywords

Henan, woodblock prints, Zhuxian Township, Hua County, magic, cultural memory

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

壹、前言

民俗版畫是中國一項流傳久遠且分布廣泛的民俗藝術，它既是歲時祭儀不可或缺的民俗物件（folk objects），也是強化節慶歡樂氛圍的藝術作品，兼具了象徵性意涵與實用性功能。民俗版畫濫觴於滿足人類內心祈望的原始宗教本質，孕育於社會文化的沃土，成熟於經濟高度發展的時空。一般而言，最常見的民俗版畫就是農曆過年時民間張貼的版畫，因此又稱為「年畫」。河南省境內的木版年畫的創作以開封朱仙鎮與安陽滑縣最具代表性，惟二者發展出截然不同的創作品類與主題。

河南開封朱仙鎮年畫歷經宋代至清代的興衰變革，發展出構圖飽滿、造型比例誇張、線條粗獷剛勁、色彩濃重強烈的獨特畫作風格，極具地方色彩與民族特質，朱仙鎮年畫的門畫類作品以秦瓊、尉遲恭為主的武門神畫及各類象徵吉祥如意的文門神畫最具代表性。此外，朱仙鎮年畫也包括了體現人類泛靈信仰的神祇類年畫，這類年畫多以灶畫、家堂畫、天神畫與鍾馗等神像為主題。

不同於朱仙鎮年畫誇大人物造形與鮮豔色彩之裝飾性追求，位於豫北黃河大平原的安陽滑縣，見證華夏悠久歷史的遞嬗，孕育中原農耕文明，滑縣年畫所展現的農村生活基調，不僅反映在古樸的造型風格上，更體現在物與人在日常生活的互動與實踐中。滑縣地區的豫北年畫，以崇拜神靈的神明畫以及祭祀祖先的祖宗軸為主要品類，具有濃厚的民間信仰色彩。

綜觀朱仙鎮與滑縣二地的木版年畫均具有禦凶避邪、趨吉納福之原始宗教本質，以及凝聚集體認同與傳續文化記憶的本質；惟二者相較之下，朱仙鎮年畫呈顯出較為強烈的巫術性格，而滑縣年畫則承載鮮明的文化記憶與濃厚的民間信仰。有別於當代年畫藝術性與工藝性的論述，本文從人類學文化演化論的觀點來解讀河南木版年畫的文化意涵，探討朱仙鎮年畫的門畫類與神祇類作品在主題上所蘊含的巫術性格，並引用「文化記憶理論」討論滑縣年畫作為記憶載體，通過圖像的視角延續歷史文化，進而建構地域的集體意識，傳續人群的文化記憶。除此，筆者也由「物」的角度思考滑縣木版年畫，說明其如何藉由神明畫、祖宗軸信仰習俗的實踐，建構對家族、神明與祖先的想像，以及空間、時間與宇宙的文化觀。

貳、巫術─人類的原始宗教

在科學尚未發達的遠古時代，人們欠缺解讀自然現象的知識，對於災禍的預知與防禦能力也極為有限，每每將災禍歸咎於超自然作祟；因為對自然現象的無知與對超自然力量的戒慎恐懼，人們相信萬物皆有靈，於是對自然萬物產生崇拜之心，此即所謂的「泛靈信仰」（animism）。基於泛靈信仰，人類認為自然現象或靈力會深深影響其行為，甚且具有主宰其命運的特殊力量，為了防範惡靈的降災致禍，以及向神靈祈安求福，巫術往往成為他們用以消災祈福的方法。

19世紀，演化論成為學術思潮的主流，當時英國演化論派人類學者James George Frazer以研究人類巫術、宗教、儀式、心理等議題，並以探討它們對人類思想方式發展進程所造成之影響享譽人類學界。他在代表作《金枝》[2] 一

2 原文書名為：The Golden Bough:A Study in Magic and Religion。

書中論述：「人類的思想活動……大致是由巫術階段發展到宗教階段，再進展到科學階段。……」。Frazer主張人類思想方式的發展過程，先是巫術思想被宗教思想所取代，而後科學思想又置換了宗教思想，因此，巫術可說是人類社會的原始宗教形式。根據Frazer的論點，巫術大致可分為二類，一是「模擬巫術」（imitative magic）或稱「順勢巫術」（homoeopathic magic）[3]，另一是「接觸巫術」（contagious magic）。前者所根據的是「同類相生」、「果必同因」（like produces like）的聯想或「相似律」（law of similarity），後者則是基於凡接觸過的物體，在中斷實體接觸後還具有遠距離的相互作用的「接觸律」（law of contact）（Frazer,1900:52；汪培基譯，2004：21）。無論是「模擬巫術」或是「接觸巫術」，Frazer認為它們均是通過某種遠距離的神祕「交感作用」（sympathetic act）而運作，惟「模擬巫術」可以獨立運作，「接觸巫術」則往往需要配合「模擬巫術」才得以實踐。因此，「模擬巫術」可以說是人類社會運用最廣泛的巫術。「模擬巫術」依其目的性之不同可分為「積極的模擬巫術」與「消極的模擬巫術」，前者旨於實現希望的結果，後者則在避免不希望的後果，具體地說，「積極的模擬巫術」是法術，「消極的模擬巫術」則是禁忌（Frazer,1900:54,111-112；汪培基譯，2004：22-23、31-32）。

參、朱仙鎮年畫的巫術性格

河南朱仙鎮年畫的歷史最早可上溯到北宋的汴京年畫。汴京（今開封）為北宋都城，也是全國重要雕版印刷中心之一。1127年「靖康之難」金兵攻陷汴京，不少年畫藝師被掠走或逃散到開封周邊各地，原本開封的年畫作坊大半移往朱仙鎮。南宋紹興10年（1140）岳飛大破金兵於朱仙鎮，使得昔日古鎮馳名遐邇。元代工部郎中賈魯疏浚西蔡河（後稱賈魯河），使其成為溝通中原與東南之水陸要道後，位於開封西南的朱仙鎮因瀕臨賈魯河，逐漸成為南北水陸交通樞紐與貨物集散地而迅速繁榮；明末清初之際，朱仙鎮與湖北漢口鎮、廣東佛山鎮、江西景德鎮同為全國四大名鎮（王樹村，2001：4-5），於是，朱仙

3 James George Frazer後提出〝homoeopathic magic〞（順勢巫術）取代原指稱的〝imitative magic〞（模擬巫術），避免將此類巫術縮限為自覺性之模擬巫術。

鎮逐漸取代開封成為木版年畫發展中心。由於明代時期傳統的道釋人物畫逐漸式微，風俗畫與喜慶畫相對盛行，對年畫題材產生極大的影響。再者，清初的經濟繁榮促進了文化的蓬勃，清代的章回小說、神話傳奇、戲曲故事等文本，提供朱仙鎮木版年畫豐富且多元的創作題材，使得朱仙鎮木版年畫的發展在清初達到鼎盛。

清乾隆年間，朱仙鎮慘遭黃河水患，自朱仙鎮至開封城下，數十里田舍遭淹沒，賈魯河也嚴重淤塞，舟楫不振，以往依賴賈魯河運輸各地的朱仙鎮年畫因交通受阻而難有發展，加上1906年、1912年平漢鐵路與津浦鐵路分別通車，隨著南北交通的歷史性變革，原作為南北商貿集散地的朱仙鎮，終結束其歷史使命。1911年辛亥革命之後，軍閥混戰，開封地區位處戰略要衝，遭受戰事波及，朱仙鎮年畫無所發展。1938年，日軍攻佔開封，國民政府為阻止日軍向西進攻，於是決黃河大堤，導致開封、朱仙鎮等地泛濫成災。自此以後，朱仙鎮年畫業衰微不振（同上引：6）。再者，1966年文化大革命所標榜之破除「舊思想、舊文化、舊風俗與舊習慣」的社會運動，幾乎將朱仙鎮木版年畫業摧毀殆盡。2002年於開封舉辦首屆「中國木版年畫國際學術研討會」及 「中國木版年畫大聯展」，朱仙鎮木版年畫獲得中國政府高度重視，被列入「中國民間文化遺產搶救工程」項目。

河南開封朱仙鎮的木版年畫於2006年3月入選首批「中國非物質文化遺產名錄」，2011年5月獲得生態原產地產品「綠色國際貿易護照」。朱仙鎮木版年畫的畫幅不大、用色講究、背景極簡、構圖飽滿勻稱、線條粗獷簡練、造型比例誇張、藝術風格獨特，題材與內容以人物為主，大都取材於歷史戲劇、演義小說、神話故事和民間傳說，在中國諸多木版年畫流派中自成體系、獨樹一幟。中國著名文學家魯迅先生非常讚賞朱仙鎮木版年畫，認為它不染脂粉，人物無媚態，很有鄉土味，極具北方年畫的獨有特色。

朱仙鎮年畫的門畫類作品以秦瓊、尉遲恭為主的武門神畫與各類象徵吉祥如意的文門神畫最具代表性，而神禡類年畫的主題包括了灶畫、家堂畫、天神畫與鍾馗等。在朱仙鎮各類年畫中，門畫類與神禡類作品具有鮮明的巫術性格，茲分別敘述如下：

一、門畫類年畫

「門神門神騎紅馬，貼在門上守住家；門神門神扛大刀，大鬼小鬼進不來。」這首流傳在中國民間的歌謠中所提到的「門神」即是指門神年畫。朱仙鎮年畫以門畫類最具代表性，而門畫類中尤以門神畫為全國之最。朱仙鎮門神年畫題材以秦瓊、尉遲恭二人為絕大多數。朱仙鎮這一類以秦瓊、尉遲恭為主題的門神畫雖規格多樣、衣著多變、表情各異，表現手法或繁或簡，套色或多或少，惟神態均威嚴莊重。除此之外，尚有各類象徵吉祥如意的文門神，文門神有五子登科、九蓮燈、福祿壽等。門神畫多隨著家屋居室使用者之訴求而張貼，諸如：孩童居室房門貼「五子登科」、「五子奪魁」等，已婚子女輩房門貼「麒麟送子」、「連生貴子」，中年者房門多貼「加官晉祿」、「步步蓮生」，而年長者的房門則貼「松鶴延年」、「福祿壽」之類的門神畫。

自古以來，人類深信藉由模擬主體相似物，即能達到所預期之目的。具體來說，模擬巫術是藉由「視同主體替身」之物的模仿，來追求所嚮往或驅除所憎厭的事物。「門」是出入屋宅的必經通道，人類為了防止惡靈進入屋宅作祟，只好求助巫術力量來管控門禁，確保家宅平安。從巫術的視角來看，朱仙鎮的秦瓊與尉遲恭這一類避邪型武門神年畫，乃源於人們因恐懼超自然惡靈作

馬上鞭（開封博物館提供）

崇，而刻印模擬驅逐邪魔有功之武將秦瓊與尉遲恭的畫像，張貼在大門上，以避免妖魔惡靈的侵入家戶為害；究其本質，即是一種「消極的模擬巫術」。而運用象徵、隱喻與諧音等手法所形構的圖像，祈求實現吉祥如意、納福添丁、延年益壽、晉祿封爵等內心想望的文門神類年畫，則具有「積極的模擬巫術」之實質意義與功能（江桂珍，2013：36）。

五子登科（開封博物館提供）

福祿壽（開封博物館提供）

麒麟送子（開封博物館提供）

二、神禡類年畫

古代中國常見以「馬」陪葬的葬俗，以馬陪葬的用意是作為往生者到另一世界的代步工具。東漢蔡倫發明造紙之後，出現以紙作成的「紙馬」。後人開始將馬與神像畫在同一張紙上以供祭祀，作為神祇往來天界與人界之用。民間視「紙馬」為神佛所憑依，好似騎在馬上，因而又稱為「神馬」或「佛馬」，後為表示對神明之敬意，才加上「示」，始成為華北地區民間通稱的「神禡」一詞（黃倩佩，2003：73）。朱仙鎮神禡類年畫的主題包括了灶畫、天神畫與鍾馗等。灶畫是每戶農家必備的生活掛圖，貼在灶頭上，每到臘月二十三日晚上祭灶神後撕下焚燒，以示送灶爺上天言好事，大年三十晚，貼上新灶畫，恭迎灶爺下界保平安。天神畫有「天地全神」、「龍牌天」、「滾龍柱」等幾個品類，畫上道、儒、佛三教神仙同坐一堂，供各家戶買回供奉。財神畫多貼在堂屋左下方，畫上包含「上官下財」、「文武財神」與「單座財神」等神像。被唐玄宗視為具有捕食惡鬼神力的「鍾馗」，[4] 不但成為守護天子至高無上權威的象徵，也成為民間祈望禳災避禍的世俗崇拜物（王樹村，2005：13）。而宋神宗為護佑王室平安，降旨雕印鍾馗像，除夕貼於東、西二府內室，[5] 是木版印製鍾馗像年畫最早的文本紀錄（宋瑞祥，2006：48）。鍾馗神禡多貼在影壁牆上或後門上，有「大馗頭」、「鎮宅鍾馗」、「小馗頭」與「四馗頭」等類畫種與規格。

以天地全神、神農氏、關公、財神、灶王、馬王、牛王、鍾馗等神祇為主題的朱仙鎮神禡類年畫，反映了人們意圖透過張貼掌管天地萬物的天地全神，官祿財富的關公、財神，人間農糧的神農氏，家戶灶火的灶神，牛馬牲畜的牛王、馬王等諸神圖像，達到闔家安康、升官發財、糧食豐饒、家畜興旺、降妖除魔等之祈望。這種藉由模擬各種神祇的形像（如以馬頭、牛頭造型出現之牛王、馬王）或表徵各種神祇的圖像以實現內心期望之結果的宗教性行為，就是「積極的模擬巫術」之具體實踐（江桂珍，2013：37）。

4 詳見宋 沈括《夢溪補筆談 卷三 雜志》與清趙翼《陔餘叢考 卷三十五 鍾馗》
5 沈括《夢溪補筆談卷三 雜志》記載：「熙寧五年（1072年）上令畫工摹拓鐫板，印賜兩府輔臣各一本。是除夕夜，遣人內供奉官梁楷舊東西府給賜鍾馗之象。」

灶王（開封博物館提供）

天地三界（開封博物館提供）

上官下財（開封博物館提供）

槽頭興旺（開封博物館提供）

鍾馗（開封博物館提供）

肆、文化記憶理論

法國社會學者莫里斯・哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）在其著作《論集體記憶》（On Collective Memory）中，提出「集體記憶」（collective memory）一詞，並將這個概念引入社會心理學領域。他認為社會存在著集體記憶，它不是一種既定的概念，它也不是某種集體的神秘思想，是一種社會建構的概念，是人們根據當代社會對集體的過去所進行的理解與建構、回憶與再現。集體記憶是由群體成員歷經長時間所建構而成，特定群體情境中的個體，利用這些情境去記憶或再現過去。哈布瓦赫認為現代人是通過把自己的現在與自己所建構的過去對置起來而意識到自身的（畢然等譯，2002：39-43；Halbwachs, 1952）。哈布瓦赫認為個體作為一個場域，容納了來自不同群體的集體記憶，以及個體與群體的獨特關聯，而形構出個體與集體記憶之間獨一無二的關聯方式（金壽福等譯，2015：30；Assmann 2007 ）。

德國學者揚・阿斯曼（Jan Assmann）立基於哈布瓦赫的集體記憶論述，並將其記憶研究擴展至文化範疇，撰述了「文化記憶理論」經典之作《Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen》一書。該書主要探討記憶（對過去的指涉）、認同（政治想像）與文化的延續（傳統的形成）三者之間的關聯，以及不同的社會如何經由不同的集體記憶，實踐自我想像。阿斯曼將記憶分為：模仿性記憶、對物的記憶、社交記憶（語言與交流）及文化記憶（對意義的傳承）四大向度（dimension），其中文化記憶為其論述重點（同上引：11-12）。

阿斯曼的文化記憶理論主張一個擁有共同歷史的社會群體，經由記憶載體的運作，強化我群認同，建構文化主體性。而他所指稱的文化記憶載體包括書寫文本，以及儀式與其相應的物件。例如：舞蹈、競賽、面具、圖像、韻律、樂曲、飲食、空間和地點、服飾裝扮、文身、飾物、武器等，這些載體以密集方式出現在群體對自我認知進行確認所舉行的儀式慶典中。文化記憶的存續除了須借助載體之外，也遵循著特定的形式與一套特定的符號系統或者演示方式（同上引：59；季斌等譯，2007）。

觀之阿斯曼所指稱的文化記憶載體，有別於書寫文本以文字形式建構文化主體性，民俗版畫是從圖像的角度來凝聚人群的集體意識，傳遞群體的文化認

同，也為我們探究民間信仰及文化記憶提供了一個新視窗。筆者援引「文化記憶理論」討論河南省滑縣年畫通過圖像延續歷史文化，建構地域的集體意識，存續人群的文化記憶。

伍、滑縣木版年畫承載的文化記憶

滑縣位於河南省東北部，東與濮陽為鄰，西與延津、浚縣毗連，南和長垣、封丘為界，北與浚縣、內黃接壤。就宏觀的地理視角而言，它位於河南、河北、山西與山東四省交界之處，且東臨黃河，西瀕衛水，據地理之要衝。上古時代，黃帝之孫顓頊在滑縣境內建都，秦漢時期稱為白馬縣，隋代稱為滑州，南宋時由山東所轄，而明代則屬直隸大名府（今河北省邯鄲市）。1952年滑縣復歸河南省屬濮陽專區，1986年改屬安陽市（馮驥才主編，2009：12）。河南安陽滑縣、內黃、湯陰等豫北年畫生產區，位處黃河大平原，也是河南第一糧倉大縣，自古就有「浚、滑收，顧九州」之說。安陽區域地屬豫北，不論文化風俗、生活習慣或地理位置均近於冀南地區，相對與豫南有較大的差距。歷經數千年歲月，滑縣見證了中華民族歷史的發展與變遷，也孕育出中原農耕文明，更提供滑縣木版年畫創作的溫床。滑縣年畫在明末清初逐漸壯大，清末民初達到鼎盛，1940-1950年代，滑縣年畫在創作、生產與銷售各方面均創佳績。1966年文革將木版年畫視為「四舊」，老刻版幾乎都被銷毀，滑縣年畫的創產受到巨大阻礙與破壞，一度中斷。而後因機器印刷取代傳統手工刻版印刷，且社會生活型態變遷，人們對年畫需求日漸消退，滑縣年畫遂逐漸走上式微衰亡之途。

2006年中國民協普查小組前往滑縣地區進行全面普查，對滑縣年畫的歷史源流、自然環境、民間信仰、生產生活、藝術特徵與年畫作品（畫與版）和種類、工藝流程、工具材料、藝人狀況、傳承系譜等進行全方位且分門別類的調查；隨後於2007年舉辦「滑縣木版年畫普查成果展」及相關研討會，並出版研究成果報告。2008年6月滑縣木版年畫入選中國「第二批國家非物質遺產名錄」，成為中國國家級重要文化財（同上引：8-9）。

根據記載，滑縣木版畫的起源地在該縣東南部慈周寨鄉的李方屯村，其製作歷史可追溯到明代，距今已有500多年歷史。相傳明代自山西洪洞縣遷徙到

滑縣李方屯村移民的後人韓朝英，能刻善畫，手藝精湛，迫於生活困頓，開始製作當地年畫。《滑縣志》「明朝洪武至永樂年間（公元1368年至1424年）曾七次自山西洪洞縣移民，其數量佔當地總人口數十分之三」（滑縣地方誌編纂委員會 1997），以及韓氏家族手抄《家譜》中載明第一代為韓朝英的文字記錄支持了上述說法。韓氏家族以家庭作坊傳承木版年畫，家庭作坊有字號無店面，明末清初逐漸茁壯。明末韓朝英傳人韓繼斗創立最早的年畫作坊「同盛合」，傳承至第二十三代傳人韓林清，成為滑縣李方屯木版年畫創作的核心人物。清末民初鼎盛時期，韓氏家族又各自創立「美盛合」、「萬順祥」與「天順公」等年畫作坊，成為滑縣木版年畫創作生產的核心基地。自韓朝英開創滑縣木版畫迄今，韓氏家族從事木版年畫已傳承至二十七代。因此，對滑縣地區韓氏家族而言，除了族譜之外，其世代從事生產的年畫作品，可說是凝聚家族成員集體認同，傳續家族文化記憶的重要載體（王俊才，2015：25）。

滑縣地區的豫北年畫，以神明畫與祖宗軸（族譜、名義）二類題材為主。神明畫有《七十九位全神圖》、《七十二位全神圖》，中幅的《五像》（玉帝、神農、關公、財神、觀音）、《四像》（玉帝、神農、關公、財神）、《三像》（玉帝、關公、財神）等，以及單像的《獨坐天》或《獨坐皇帝》（玉皇大帝）、《田祖》等（王坤，2009：116）。其中《田祖》即神農氏，發明耒耜，教民稼穡，是民間最重要的農業祭祀神。《田祖》畫像中，神農被形塑為手持麥穗，「人身牛首」的長者形象，其中麥穗與牛隻都與農業收成息息相關，因此，《田祖》畫像體現了人們祀求農作豐產的企望。此外，民間傳說中冀北東嶽大帝（泰山山神）之女《泰山老奶》（又稱泰山娘娘，白玉奶奶、碧霞元君）也是滑縣地區神明畫經常出現的主題。據說泰山老奶可庇佑婦女多子，並保護兒童無病無災，當地人祭祀泰山老奶祈求人丁興旺，農穀豐收。由上可知，滑縣年畫主題反映的是華北地區漢人農村的社會文化生活景象。

滑縣地區各家戶以神明畫作為記憶載體，向玉帝（道教最高神靈，被視為上天的象徵）、田祖 （即神農，發明耒耜，教導人民耕種）、關公（忠義千秋，被世人尊為武財神）、財神（掌管金錢與財富）、觀音（掌世間教化，救民苦難）及泰山老奶（主掌萬物滋生）等諸神祈求風調雨順、五穀豐登、消災致福、生殖崇拜的祭祀實踐，是從圖像的視角再現且存續了昔時號稱「北方穀倉」之豫北地區傳統農業生活型態的文化記憶。此外，明洪武年間陸續有七梯

次移民由山西洪洞遷居滑縣，歷經600年歲月流轉，將發源於山東省泰山的泰山老奶信仰文化傳播散布，逐漸形成了以山東東明、河北大名、魏縣、河南浚縣、淇縣、滑縣、清豐、南樂、濮陽、長垣、封丘、內黃、湯陰、安陽、延津、衛輝、輝縣、新鄉縣等地的泰山老奶信仰圈（王俊才，2015：25）。因

湯陰縣文化館收藏之「全神圖」（戴蕾攝）

安陽湯陰縣文化館收藏之「獨坐天」神明畫，下方牌位寫著「天地三界十方萬靈」（戴蕾攝）

泰山老奶（筆者攝）

田祖（筆者攝）

此，聯結豫北、山東與河北之地緣關係與地域文化的泰山老奶神明畫，不但承載三地民間信仰泰山老奶的集體意識，也重現了豫北、山東與河北同屬於泰山老奶信仰圈的文化記憶。

陸、滑縣地區年畫日常實踐的文化階序性[6]

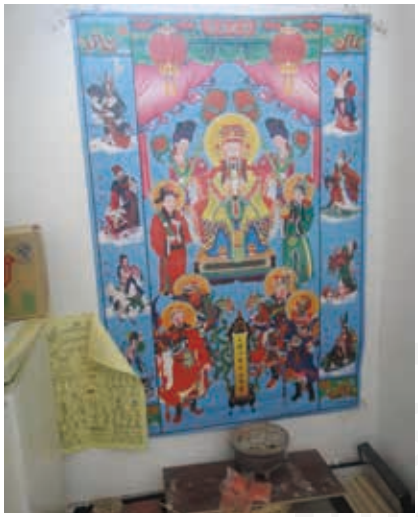
豫北木版年畫的研究除了從文化記憶理論的視角切入之外，「物」的角度也是另一種思考取向，我們可以藉由探究「物」在當地社會活動中所扮演的角色，瞭解當地民俗信仰、空間、時間、宇宙觀等文化觀念。

不同於朱仙鎮年畫誇大人物造形與鮮豔色彩之裝飾性的追求，安陽地區的豫北年畫的基調所蘊含的農村生活性格，不僅反映在其古樸的造型風格上，也體現在物與人在日常生活的互動與實踐中。與朱仙鎮版畫不同的是，安陽滑縣等地區的豫北民俗版畫，以神明畫與祖宗軸（族譜、名義）為二大要項；在日常實踐中，二者相關的民俗配合特定年節時序在家屋空間中展開，其中，祖宗軸除了以家屋為主要的懸掛祭祀場域之外，祖宗軸的透過圖像，建構出模擬真實世界的祠堂、門面、庭院，以及庭院中象徵家族繁衍不絕的茂密林木，在在呈顯當地人對家屋、家族、時空與宇宙的想像。

神明畫與祖宗軸主要在家屋（house）內使用，家屋是人、祖先、神三類存在（being）互動關聯（related）的主要空間。其中，神明畫包括懸掛在中堂大廳裡的中堂神像，大幅的有《七十九位全神圖》、《七十二位全神圖》，中幅的則有《五像》、《四像》、《三像》等，而小幅的單像如《獨坐天》、《獨坐皇帝》等。懸掛於中堂神像的大小規格，端看各家的需求而定，家屋廳堂若較大，可供奉大幅的中堂神像，小廳堂則懸掛小幅的神像畫，但所供奉神明的數量只能越來越多，根據田野報導人所說:「神明只能越請越多，神明畫只能越掛越大幅」，因為神明一旦請到家中就不能隨便送走。除了中堂神像的相關民俗之外，當地人還告訴我們：「一房一個爺」，家屋中不同的空間，都有專屬供奉的神明；例如，廚房灶邊供奉灶王爺、灶王奶奶，張貼年畫時要往灶

6 本段內容為筆者與戴蕾女士於2014年4月間前往河南省安陽滑縣、湯陰縣、內黃縣等地，進行「河南省安陽滑縣民俗版畫文化性之研究計畫」之田野調查成果。

的方向斜貼，代表「頓頓吃不著」（頓頓飯吃不完，喻年年農作豐收之意）。過年時吃元寶（餃子）若吃到餃子內包有錢幣，可將錢幣貼在灶王像上，意喻向灶王爺祈求好運。另外，穀倉上則張貼倉神；財神爺要朝北貼在門後，不可朝南貼，因為財神家鄉在南方，如果朝南貼，恐財神思鄉情切，歸心似箭而怠



貼於家屋內室的中堂神像（戴蕾攝）

文武財神朝北向貼於門後（戴蕾攝）

存放糧食的穀倉（戴蕾攝）

貼在穀倉上的倉神（戴蕾攝）

忽職守。鍾馗、關公等神明則貼在大門入口處的影壁上，目的為驅邪避煞。家中若有新婚夫妻，新房內則貼送子娘娘（或泰山老奶）求子。此外，不同行業有各自祭祀的行業神；如行醫者祭祀藥王，木匠祭拜魯班，船工則祭拜張天師等。《獨坐天》或《獨坐皇帝》通常下方出現書寫著「天地三界十方萬靈」（「靈」，有時寫作「里」，皆作「靈」之意）的牌位，表示敬拜一切神靈。滑縣神明畫顯現當地泛靈論的宇宙觀及家屋擬人化的文化性格。

貼於廚房灶邊的灶王（戴蕾攝）

放在年夜飯餃子中的錢幣（戴蕾攝）

貼於家宅影壁上的關公像（戴蕾攝）

與中堂神明像張貼於家屋大廳主位的習俗不同的是，滑縣居民對供奉祖宗軸（名義、祖譜）的空間，眾說紛紜，並無定論，有人說祖宗軸應掛在正堂兩側的牆上，也有人表示須掛在偏廳內，更有報導人說，祖宗軸要掛在擺放著全家用餐之餐桌的廚房內，方便家人開飯前向祖先供飯。不論何種說法，都可歸

結為「祖宗壓不住天爺，佛祖也壓不住天爺」的共識，家屋中祖宗軸懸掛的高度，不可高於中堂神像，以揭示「天爺」與「祖宗」的空間階序關係。除了空間的階序差異，神明畫與祖宗軸在家屋內供奉的時間，也顯現階序的差異；一般而言，各家戶的中堂神像如未毀損，必須經年沿用。小幅紙碼也常年貼在屋中，直到臘月二十七請神時，才能更換新的紙碼（換下的舊紙碼需以火燒掉）。然而，祖宗軸與神明畫的使用方式明顯不同，前者只有過年期間才取出

滑縣年畫祖宗軸（筆者攝）

懸掛，平日則以捲軸的形式收存。當地過年的習俗，大年初一行「請祖宗」的儀式，全家擡著供桌至祖墳磕頭、焚紙，回家後才將祖宗軸掛上，過年期間每日向祖宗供飯，直至大年十七，才舉行「送祖宗」的儀式，當天取下祖宗軸前需先向其磕頭，之後再擡著供桌到祖墳祭拜焚紙，意味「送走祖宗，回歸日常」。此時家屋由過年時（神聖時序）神明/祖宗/人三者共處的空間，回復為日常生活（世俗時序）中，人與神明共處的空間。因此，無論從空間或時間的向度而言，滑縣神明畫與祖宗軸均揭示了當地人信仰階序的宇宙觀。

柒、結語

河南省境內二大木版年畫產地—開封朱仙鎮與安陽滑縣，各自在深厚的歷史底蘊與人文化成中，形構出不同的年畫創作風格與品類，也體現其獨特的文化性格。

開封朱仙鎮木版年畫，除了藝術風格獨樹一幟，也具有原始宗教的象徵意涵。人類原始宗教形式的「模擬巫術」性格，蘊含於朱仙鎮年畫的門畫類與神祇類作品之中。朱仙鎮木版年畫的門畫類中以秦瓊與尉遲恭為代表的武門神，源起於人類懼怕惡靈入侵家戶作祟的心理，屬於「消極的模擬巫術」本質的避邪型年畫。而運用象徵、隱喻與諧音等方式，以實現晉祿封爵、納福添丁、吉祥如意與延年益壽等人類內心想望為訴求的文門神類年畫，則是實踐「積極的模擬巫術」的載體（bearer）。除此， 反映人類泛靈信仰的神祇類年畫，是朱仙鎮年畫的另一類代表性作品。自古以來人類相信萬物皆有靈，甚且能主宰人類的命運，為了避免惡靈招致災禍，巫術往往成為人們用以消災解厄的策略。人們透過張貼朱仙鎮神祇類年畫之模擬性的馬王、牛王或表徵性的天地全神、神農氏、關公、財神、灶王、鍾馗等諸神祇之形像或圖像，祈求家畜興旺、家戶安康、升官發財、農糧豐饒及降妖除魔的想願得以實現之類宗教性意圖，具現了Frazer所指稱之「積極的模擬巫術」的本質。

安陽滑縣地區的豫北木版年畫，以神明畫及祖宗軸為主要品類；其作為當地人崇拜神靈與祭祀祖先之民間信仰的載具，從圖像視角存續了豫北地區傳統農業社會型態與民間信仰的文化記憶，同時也承載豫北與山東及河北地緣性的集體認同，再現三地同為「泰山老奶」信仰圈的文化記憶。滑縣地區神明畫與

祖宗軸的相關民俗，配合特定年節時序在家屋空間中實踐。其中，祖宗軸除了懸掛於家屋用以祭祀之外，也通過畫中模擬真實世界之祠堂、門宅、庭院，及庭院中象徵家族繁衍不絕之茂密林木的圖像，建構當地人對家屋與家族的想像。此外，神明畫與祖宗軸在家屋中祭祀與使用之時間與空間的階序性，表露了當地人對神明與祖先二者信仰階序的宇宙觀。滑縣年畫神明畫與祖宗軸民俗的實踐，不僅涉及當地人對家族、人神與宇宙的觀念，更體現其對空間觀與時間觀的感知。

引用文獻

王俊才，〈滑縣木版年畫的文化記憶〉《長春教育學院學報》，2015年第7期（長春教育學院，2015）

王坤，《滑縣年畫 韓清亮 韓建峰》《中國木版年畫傳承人口述歷史叢書》（天津：天津大學出版社，2009）

王樹村主編，《中國年畫發展史》（天津：天津人民美術出版社，2005）。

王樹村編著，《河南朱仙鎮年畫》（黑龍江：黑龍江美術出版社，2001）。

江桂珍，〈年畫與巫術─以河南朱仙鎮年畫為例〉，《古韻新風─河南朱仙鎮木版年畫特展》專輯（臺北：國立歷史博物館，2013），頁32-39。

宋瑞祥，《朱仙鎮年畫七日談》（鄭州：新華書店，2006）。

沈括，《夢溪補筆談》，《文白對照傳世藏書文庫》，25卷（西安：三秦出版社，1999）。

汪培基譯，Frazer, J.G著《金枝》（上）（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2004）。

季斌、王立君、白錫堃譯，Harald Welzer編，《社會記憶：歷史、回憶、傳承》，（北京：北京大學出版社，2007）。

金壽福、黃曉晨譯，Jan Assmann著，《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，（北京：北京大學出版社，2015）。

馮驥才，《豫北古畫鄉發現記》（鄭州：中州古籍出版社，2007）。

馮驥才主編，《中國木版年畫集成─滑縣卷》（中華書局：北京，2009）。

滑縣地方誌編纂委員會編，《滑縣志》（鄭州：中州古籍出版社，1997）。

畢然、郭金華譯，Maurice Halbwachs著《論集體記憶》（上海：人民出版社，2002）。

黃倩佩，〈館藏紙馬研究〉《國立歷史博物館學報》，24期（臺北：國立歷史博物館，2003），頁71-98。

Assmann, Jan（2007）, Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Aufl. München: Beck.

Frazer, James George（2002）, The Magic Art and the Evolution of Kings. In *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*., Part1.Vol.1., NewYork: Palgrave Publisher Ltd.

Halbwachs, Maurice（1952）, On Collective Memory（The Heritage of Sociology Series）, edited, translated, and with an introduction by Lewis A. Coser, The University of Chicago Press.

日常的硬筆書寫——一種生命的延伸方式

蔡耀慶*

摘　要

由於現在生活模式改變，使用毛筆的機會降低，日常生活主要以硬筆作為書寫工具。本文從幾篇討論日常書寫意涵的文章進行學習與理解，認為書法的日常性，還是寬泛的一種議題。隨著科技產品的出現，硬筆作為日常書寫工具的理由清晰可見。最後以個人近年使用硬筆書寫的記錄權充檢視標的，說明以硬筆作為日常書寫的實踐工具應該也是可行的。硬筆書寫雖不及毛筆在線條表現上所能展現的面貌，但是就其方便性而論，確實符合當代生活的期待，長期的累積之下，也符合書論所陳述的一項特質：書法是個人情性的流露。

關鍵詞

硬筆、日常性書寫

* 作者為國立歷史博物館展覽組助理研究員。

The Daily Life with a Hard Pen as a Writing Tool: An Extension Way of Life

TSAI, Yao-Ching*

Abstract

Currently, as lifestyles change, opportunities to use the inkbrush are reduced. In daily life, generally the hard pen is the writing tool. This paper, on the basis of a number of articles discussing the meaning of daily writing, engages in study and interpretation and argues that "the daily nature of calligraphy" is a broad issue. With the emergence of scientific and technological products, the reasons why the hard pen is a daily writing tool are very clear. Finally, in recent years I have taken my own writing as the standard to illustrate that using a hard pen as a practical tool for daily writing should also be feasible. Hard pen writing is not as good as the brush in terms of the sheer appearance of the lines it presents, but as regards convenience, it is consistent with contemporary life expectations. In the long-term, it also accords with the learned statement of a particular feature: calligraphy is personal expression.

Keywords

pen, calligraphy

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

壹、前言：對於名詞的認識

「硬筆」，這是相對於毛筆而言的使用工具，是指筆尖是硬性的筆。在歷史遺留的書寫痕跡裏，如敦煌的書卷，便有出現過使用如竹、木、角等材料削製然後蘸墨而成的書寫經卷。只不過後世討論書法時，大多以毛筆所完成的面貌為主。現今的書寫工具以鉛筆、原子筆、鋼珠筆、鋼筆等等，這些書寫工具相對毛筆來說，產生的線條變化較少，但是確有方便攜帶的優點。

「書寫」這個名詞，意味著一種記錄。在過去的文獻中，比較強調在「寫」這個意義上。將它視為一種抄寫的行為。比如《后漢書・樊宏傳》：「宏所上便宜及言得失，輒手自書寫，毀削草本。」宋，曾鞏《史館申請三道札子》：「或文字稍多，其家無力繕寫，即官爲委官，以官用傭寫字人書寫校正。」清平步青《霞外攟屑・論文下・跳出》：「故遇我國家我皇上，皆以國字皇上跳行，出格敬謹書寫。」因為是以抄寫作為本義，所以在《金史・文藝傳下・李汾》：「用薦爲史館書寫。書寫，特抄書小吏耳。」書寫便成書寫小吏的簡稱。

當然，「書寫」這一名詞的使用方式，並不全與寫字這件事有關係，而是比較注重在於文字的紀錄，這也是書寫的另一種解釋，在晉，袁宏《后漢紀・和帝紀上》：「誠不忍目見禍至，故敢書寫肝膽，舒度愚情。」這時書寫就如同抒瀉，傾吐。

本文討論有關硬筆寫字出現的面貌，選擇使用「書寫」這個名詞，一來承續著辭書上對書寫的第一種解釋，認為日常生活中進行閱讀而產生抄寫工作是一種書寫行為；再者也認為選擇抄錄內容，不全為了寫字，也是有意識的認識古代經典對自身的影響。

貳、日常書寫議題的引入

一、日常書寫的判讀

「日常書寫」這一名詞，昔日不見於書法史籍之中，現今亦未有嚴格且完備的定義，與其說是一個「概念」，不如說是一項待討論的「議題」。這是拓

展書法藝術面向，讓書法創作面對藝術性、現代性所進行的思索，為挖掘、尋找創作的內核，探索過程所觸碰到的問題；是評析古代書法作品，面對現下書法表現，判讀書法意涵企圖找出一套標準的需求下，回歸書寫者角度進行思索書法表現與本質相互關係時而產生的議題。

「日常性」的旨趣，在當代藝術論述中出現，現今也進到書法研究的疆域之內，學者援引歐陸哲學家思維，結合書法理論，受到重視。[1] 專研於書法創作的專家學者以自身對於語詞的認識，對此名詞發表看法，如：叢文俊視日常書寫即為每日進行書寫，他認為：「每天按照計劃臨帖，用毛筆寫文章、寫信，或者毫無目的，既不是賣字也不是創作計劃，但每天都要拿筆寫字作爲興趣排遣等，都可以算做「日常書寫」。」但是也有認為須考量書寫有無目的性，以作為日常性書寫與否的判準。如邱振中即認為：「所有不是爲了書寫本身，不是爲了審美目的而進行的書寫，而是在日常生活中爲各種事務的需要進行的書寫，可以稱之爲日常書寫。」丘新巧以專書討論此一問題，在其《姿勢的詩學：日常書寫與書法的起源》中，認為：「實用性和日常性是日常書寫的兩大要素，在這個定義範圍內，日常進行的書法練習不歸結爲日常書寫，因爲它不實用；而諸如寫墓志銘、刻牌匾之類，實用但不日常，也不屬於此範疇。」[2] 這將日常書寫的每日常性與目的性加以合併討論，剖析日常未必實用，實用未必是日常的既有矛盾，成為日常書寫的特別意涵。

這3位學者對於日常書寫的討論，以各自立場對日常書寫進行判讀，對於日常書寫這一名詞的解釋範圍，作了限縮。只是強調從持續性的書寫到分析其日常性與實用性，箇中還是存在甚多認知落差。3人都注意到日常書寫與平時就有書寫行為有緊密關聯性，至於書寫者是如何看待自身的書寫，以及書法在遠離實用性轉向觀看性的過程中，實用性與觀看性之間的動態關係則較少注意。

1 林俊臣〈書法的日常性〉發表於德國希爾德海姆大學哲學與藝術實踐研究所主辦，「當代亞洲生活手勢研討會」2012.7.19-20。在此論文中，對此有詳細論述。

2 此段討論文字引自閆敏，梁騰〈日常書寫：寫什麼，怎麼寫〉《中國文化報》2016年7月7日。http://www.ccmedu.com/bbs13_288744.html

二、日常書寫的變動

在今日，面對古代漢字表現，多是當作欣賞藝術作品。將古人的筆跡當視覺藝術進行討論之時，採用西方視覺藝術的分析方法進行理解，以不同於往昔的理解模式。[3] 雖然觀看書法作品與創作書法作品，是兩種不種不同的認定與學習，但是檢視傳世的書寫資料，書寫成果作為一種表述的工具，絕大部分是離不開日常生活需求，甚至不少認定為重要書法作品，其本質就是日常書寫所產生，而並非是專為視覺藝術所出現，所以回歸其書寫時的狀況，也許是一種貼近古人創作的途徑。

書法表現是從實際需求出發，而後逐漸增加其他要求，諸如整齊的規範、安排的方式、線條美感的追求，是從實用性到觀看性的推進過程中，陸續所增加的要素。檢視甲骨文的表現，可以看見第一期的字型較不規範，之後就越來越有規矩。這可以想見初期只為傳達意念而出現，但是慢慢就掌握到某種安排符合視覺期待，也形成某種規律；對於單字的掌握，也從自由性朝向規範性前進。是以，出土的資料中可以見到天干地支的練習版，可以證明對於這些漢字被一再書寫，其目的是為了滿足某種視覺印象。

秦朝的簡牘文字與小篆出現的時間相當，但是兩者有著極度的不同線條表情與差異甚大整體面貌，可以說前者是作為日常書寫強調迅捷，而後者是基於特別的需求，有來自官方的典範意味。正由於小篆這種書體，有了官方且帶有某種儀式性的特質被導入，加之它的書寫動作並非適合日常書寫，使之小篆並不是一種通用的字型，更多時候只出現在碑額之上。只不過，甲骨文、金文、小篆、碑版等，都是當年人們日常書寫的文字。當年並沒有人拿它當書法，書寫者完全是因公務或因受命請托而進行的自然書寫。可以說完成這些文字記錄的目的，並非刻意將之作為視覺藝術討論的對象，不是為了書法而書法。

魏晉之後，文人士大夫將書寫行為與其生活合流，以毛筆書寫的過程是生活中一環，大環境所給予的文化氛圍讓文人自身所具有的學養和智慧，藉由毛筆的柔軟、行筆的快慢、筆鋒的順逆、用筆的提按，帶來點畫線條的萬千變

3 關於分析書法作品的專書，參見邱振中《書法的形態與闡釋》北京：中國人民出版社，2011年10月。

化，可以讓原本重複、單調、乏味、沉悶的日常生活得到樂趣，而更多的書寫既能表現才學，還可以展示自己書寫時心境和性情。如此的期待下，信箚和草稿，是詩文，更是自然而然地抒發著書寫者的情感興意，表現出書寫者的個性，此時日常書寫與書法作品甚難分別。

隨著社會變動，書法作品與日常書寫逐漸展開不同的道路，尤其是今日，書法創作引入繪畫思維，作品脫離實用甚遠，而是朝向視覺藝術。許多書寫的過多注重視覺效果、作品的設計理念與美術化傾向，顯然與傳統的美感經驗有些不同。當然，其中還是有許多好的創意，值得肯定與學習，而提倡日常書寫，則是希望面對書法創作之時，能夠多花點時間去面對漢字自身的美感，以及伴隨著的文化意味。這樣的日常性書法未必是要求強調哪種新觀念，因為外在環境的不斷變動，也就無庸過多去強調哪種論斷才是正確的道路。只能說，當我們接受書法的根本在於寫字，那麼就必須肯定寫字的特質必不容捨去。

三、作為檢視每日變動的指標

過往常聽人說「字如其人」，是指從筆跡上，想像出寫字人的性格。筆跡的意義不單是書寫的形式，也是個人內在情性的外顯。寫字反映一個人的性格，也反映著做事的態度。不過，筆跡形象是後天形成的，筆跡會根據諸如年齡、職業和性別等的不同而被塑造而成。換句話說，個人的性格在某種程度上是自己培養。唐代張旭的郎官石記與其肚痛帖的比較，可以更加鮮明地看出為自己而所記錄的片段與為公眾所完成的字形，基本上有著明顯的差異。這一唐朝的例子，說明書寫者在此時清楚認識到書寫本身除了是一種訊息的傳遞之外，同時也是一種情性的抒發。

這種情性的抒發讓日常書寫多了內在修為的動力，當然，從書法心理學的研究成果中我們看見漢字書法的書寫過程可以與坐禪相接近。[4] 每日進行練字、昔字、臨字，有了靜默的時光，也能藉此達到自我觀照及心思沉澱的效果，對整理思維和安定情緒有莫大幫助。更重要的是，書寫，除了抒發情感，

4 參見高尚仁《書法心理學》臺北：三民書局，1991年8月。

也是與自我對話、探究內心世界的路徑，或也足以應了「於顯處平易處見得，則幽微底自在裡許。」

參、硬筆作為日常書寫工具理由

一、科技的發展

藝術的產生與發展的動力，有來自社會的變動所產生，也有受到經濟、物質條件的轉換刺激，及其在現實生活的存在價值而產生變化。現今科學技術的發達，已經改變生活中許多習慣，尤其是在寫字這一件事上，因為網路訊息能快速傳播，各式紙本、出版品漸漸被取代，對於真正已書寫工具進行文字書寫的講究越來越淡，加上各種手寫辨識系統的出現，鍵盤輸入取代的大量的書寫行為，寫字已不如從前那般受重視。不單是成年人的不常寫字，許多求學階段的學生的書寫方法、書寫習慣、與書寫能力也大為減弱，甚至提筆忘字。可以預見，未來隨著電腦使用的普及，以毛筆進行書寫的人越來越少，確實讓書法脫離日常書寫的實用性；在一定程度上，也說明書法逐漸成為視覺藝術，較難再回到從實用性轉變成是覺觀看性的傳統樣態。

只是細加思索寫字這一行為，還是存有原初的衝動，儘管毛筆的使用不甚方便，但是手寫的行為卻依然存在，許多人還是願意學習寫字，好好寫字。就從智慧手機的設計來說，即使提供多種不同的輸入方式，但仍保有手寫輸入，可見科技並未全然摧毀手寫的動作。尤其是使用漢字的族群，即便可以使用不同的鍵盤輸入法，也不如直接手寫漢字來得方便。在新型的手機設計中，更可發現筆寫動作不只在螢幕上呈現出筆畫讓電腦可以方便辨識，更強調不同施力的狀況，可以產生粗細不同的樣態。換句話說，在現今的科技產品中，正往追求手寫的美感前進。雖然螢幕不適合毛筆書寫，但卻讓硬筆書寫有了更多的可能，讓硬筆更適合作為日常書寫工具。

新的生活模式底下，沒有將毛筆作為日常書寫的友善環境，日常用紙多半是為了硬筆使用所設計，而硬筆的製作生產更趨完善，品種眾多，已經可以提供不同書寫習慣的人加以利用。

二、日常使用書寫工具要求便捷性

自古以來，史官用筆記載歷史到今日，影響日後發展遠勝於真實武器，手寫的意義本是文化的積累。漢字書法發展過程中，不同時代使用不同的書寫工具，如甲骨文使用利器刻畫，後來大量使用毛筆作為書寫工具，現在則是鉛筆、原子筆、鋼筆等不同的書寫工具。這些不同書寫工具的選擇有其物質文明的進展，更牽涉著使用便利與否。亦如前述在簡牘與小篆兩者的相互性討論，便利性成為書寫面貌的重要指標。今日如須強調日常書寫的意義，那也就不能不考慮在實實環境中，哪種書寫工具比較符合便捷性。

誠如漢寶德先生所言：

> 「今天如果勉強孩子們一定要拿起毛筆，練習寫字的技巧，已經得不到教育家與家長們的支持。毛筆字只可能在課餘活動中，視學生個人的興趣，做爲一種藝術來學習，因爲要學好必須投入大量時間，必然會影響其他課業的程度，所以只能是個人的選擇。」[5]

強調用筆進行書寫的行為不該減少，而毛筆使用又非便利之時，使用硬筆作為日常書寫的工具，便擁有其立場。

三、探討硬筆書法表現的可能性

近日國內寫字熱潮興起，重啟硬筆書法的發展，其中有堅守以傳統為本的模式，也有以個人風格為主的作品，硬筆展現面貌愈發彰顯，顯見對作品構成的空間意識有進行探索，加上媒體報刊、網路新媒體的鼓吹，硬筆書法逐漸受到重視。以硬筆而言，雖然線條表現形式和藝術感染力不及毛筆書法那樣豐富，但不同的硬筆確實也可以產生不同的線條表現。就硬筆的範圍中，鋼筆的展現又強於鉛筆、原子筆等其他硬筆，由於鋼筆的筆尖富有彈性，寫出的筆畫

5 漢寶德〈書法教育，何妨來「硬」的〉http://www.chinatimes.com/newspapers/20140220000850-260115

同樣有粗細、輕重之分，且鋼筆字，同樣能給人以美的享受。

如果希冀硬筆書法能成為一套自足完善的話語體系，其間必須進行多元的文化思考。有關硬筆書法的藝術範圍，審美標準，乃至硬筆書法本體的探討，都需要更多的投入，今日無須給予硬筆書法一個本質主義或是形式上的規定，何況，在此眾聲喧嘩的時代，對一門藝術做根本性的概括都將落入形而上的神秘圈套，也無助釐清已經出現或隨時可能出現的現象，但是將自身的實踐過程加以記錄，確實也是為此目的而展開。

書法的形質在三千多年的歷史篩選，必然有其規範與要求，多點思考，多點書寫的自由是好，即便是以硬筆進行書寫或是創作，最終還是會回到歷史檢驗。硬筆寫字其用筆方法、間架結構、佈局章法等方面和毛筆書法雖有些許不同，但大致上的審美標準還是接近；最重要的，還是硬筆具有毛筆所缺乏的簡易性與便利性，可以在現實生活中、方便使用。可以說，現今對硬筆書法的努力方向當著眼於探究硬筆自身對於藝術與美的追求。

肆、硬筆書寫的實踐方式

一、抄書作業

高千惠在處理當代藝術的「日常性」，認為其特徵包括了荒誕性與機械化，儀式性與自發性的矛盾性質。引用西西弗斯（Sisyphus）與坦塔羅斯（Tantalus）所延伸出的「日常性格」：重複的單調事物，與簡單慾求的不可得。[6] 這一「重複的單調事物」是接近傳統語彙中的「日課」一詞。

抄書當作日課，是將書寫的動作轉成一種磨練功夫。虔誠的佛教徒每日早晚會固定誦經，暮鼓晨鐘中，一再地面對佛教經文，藉以省思與體察。從小被要求要練毛筆，練字的經驗能夠日起有功，無非就是天天持之有恆的練習，即如同武俠小說中所說的修練內力，這等功夫，建立在自我認識、自我塑造的基礎上。一旦將讀書抄書的行為，當作是日課，是日常書寫，也就「不離日用常

6 高千惠《風火林泉: 當代亞洲藝術專題研究》臺北：典藏文化，2013年9月。P.175。

行內」，無論是以日常修養為旨歸，還是以未知的精神境界為目的，都離不開對根源上一步步趨近的探索。米芾在其書論中說到：「一日不書，便覺思澀。」這不僅僅說明米芾勤奮練字，更說明一個道理，書法能開啟一個人的心智，訓練一個人的思維，不使之「思澀」。

朱熹論學說：「今之學者多好說得高，不喜平。殊不知這箇只是合當做底事。」[7] 放在寫字這件事上來看，恰好就是基底的功夫。每日翻書抄寫，或若波瀾不驚，但是這種緩緩的過程中，即便自己都意識不到這一日日細微的差別，但是作品的產生，卻也在這無意識的時間累積裡被提煉和超越。書寫練習並不意味寫出某件特別的文稿或確切地描繪甚麼物體，甚至未必是成為書法家。只是讓自身在書寫過程中，體驗到了描繪、刻畫的歡樂；讓筆尖在紙上呈現無限的可能。此刻，書寫就像是意欲的展現，生命的延長。

二、菜根譚計劃

「繪製菜根譚，一開始眞是無意將之成爲系列作品，只是桌頭上紙頭堆疊，且鋼筆正裝滿了墨水，每天總會塗塗寫寫，漫無邊際的塗抹，多半沒有形象，也是司空見慣。無意描繪任何物件，讓筆在紙面上，有急有緩的行走。這樣自在的行徑，卻在紙頭上留下若隱若顯的形象。乍見有些姿態，但總說不出應該會是甚麼，只好忙不迭的招喚著墨水，讓筆端把這形象成就，小沙彌就這樣出現了。」[8]

菜根譚一書中共有360則短語，自我要求每日抄寫一則，既是一種日課，也期許每天就在書寫中得到些許自我反省的機會。每天在裁好的紙上先抄錄一則菜根譚語錄，然後再搭配一兩位小沙彌的圖像。這些沙彌原本應該會有清晰的面貌，但是又當只是自身的一個縮影，於是每天抄寫時的想法，轉成關照世間的某些片段。看似隨手畫像的素材，確實來自周圍再也平常不過的人。一來並不是常有比丘沙彌出現於身邊，儘管偶爾會遇見一兩位。再者，沙彌只是穿了僧衣的人，大半時間人才是要面對的問題。

7 朱熹《朱子語類》卷第七，學二
8 蔡耀慶《菜根譚》展覽序言。

一年的時間中，每天都有一段時間重複作這種單調的事項，初期看不出樣貌，但是時間越長，累積越多，就越發有了規模。所謂規模，無非是下筆之時，形象不再恣意放肆，多少就會警慎些。當然，這種戒慎恐懼也不全然都是擔心筆下的線條有所疏漏，主要還是在思維的過程，對於此中的人物姿態多點關照而已。當一年結束之後，重新檢點，發現這些沙彌的形象悄然改變，而使用硬筆所產生的筆跡，也依稀可以感受寫時的情緒。

每天記錄的方式，作為克服惰性、約束自我的工具。日常書寫不再只是回顧的處所，也是展望的起點。

三、日常生活紀錄

一直以來，寫字佔據著生活中的大部分時間。日間以手寫作筆記，夜裡謄寫紀錄，閒時練字，平時的工作也以漢字書法為主要研究對象。對我而言，寫字不只是寫字，而是維持我之為我的一項支撐。

「寫」這樣的行為，不單是為記錄事件，還有保留情性的意涵。只要一張紙、一支筆，單純地在紙張上進行書寫動作，便可為人帶來愉悅，甚至於忘卻工作的辛苦。心裡想著要寫些甚麼，似乎感覺到手也正在活動：提、按、轉、折等等細節逐漸出現。有時，讀書過程作筆記，在紙面上錄著，寫著，就把整張紙給塗滿，這些單字的線條與字型樣貌，作為傳遞意義訊息的功能外，組成了一組視覺形象，原初出於達意的行徑，轉而成為一種觀看的對象。

四、作為完成書法作品前的模擬

在現今一般生活中，硬筆方便隨身攜帶，無論是在候車或是閱讀時，都可以隨時進行記錄，甚至浮光掠影的想法亦可以馬上補捉，轉而成為創作書法作品的前期工作。如同素描之於大型油畫創作的作法，相對於工程浩大和氣勢宏偉的畫作，素描像是短篇散文、晶瑩詩句、練習樂曲。現代素描的最好境界，可比擬蕭邦的《練習曲》，除了一般練習曲的反覆鍛鍊手指肌肉，挑戰新穎和艱難的技巧，尚蘊含深厚的情感和藝術性，成為正式演奏曲目。日常書寫作為形式靈巧的小品，倘若容納太多，會笨重累贅，倘若太少，則顯單薄無趣；在

技藝上不可過於匠心，又不能太散漫。

日常書寫的積累，不是僅僅通過抄錄或是臨寫來實現；更重要的是按照個人的嗜好、秉性，根據所處的時代，在觀念上、表現手法上、造型上不斷去吸收修正美術史，借用前人的經驗植入現實中。以此概念轉化硬筆與毛筆之間的相互關係，在硬筆書法的學習過程中，以傳統毛筆字帖作為學習典範。反過來說，平常用硬筆所作的紀錄也可能轉換成為毛筆書法作品。

伍、小結

一、硬筆書法

按照索緒爾的觀點，能指是符號給予人的心理印象或痕跡，就是說代表一個符號形象；所指是視覺形象所代表的意義或所指代的事物。書法的所指當是相當豐富的，其作為東方語彙可以典型地說明東方文化的特徵，是一種有著獨特發展軌跡和獨特表現方式的藝術形態。硬筆書法在某種程度上對毛筆書法進行解構，但是「硬筆書法」這一詞，其重心在於「書法」，而非「硬筆」。強調的是「書法」，只不過不以毛筆為工具，而以硬筆作為參與的主要角色。

在這新舊與中西文化撞擊交匯之時，面對硬筆所呈現的特質應該有相對應的思考與美學角度。儘管許多書法家，認定毛筆是完成書法藝術的主要工具，毛筆所擁有彈性特質，表現出來的線條變化等等，都不是硬筆所能比擬，但是，書法藝術不只式線條變化，還需留心於創作者抒情達意，即審美意象成立的可能性問題，當然在乎也能否為受眾所接納，即審美接受問題。如果硬筆書法創作，可以讓人自然地聯想出一件件生動的作品，沒有絲毫的陌生感，並能通過這種審美符號激發自己的鑒賞素質及藝術素質，那麼硬筆書法也可以作為獨立的藝術表現。

二、自我觀照

日常書寫也是順應著自身的習慣，每日進行相同一件事的行徑，正似每日花點時間去觀照自身，也像是戒律的奉行。即使所持不長，所求不高，但是緩

緩做來，居然會是一次深刻的歷程。大抵自我的要求總是比外在的限制來的寬鬆，面對幾無圈桎的戒律，反倒像是踩在雲端，更要叫人戒慎恐懼。當數量漸多了之後，便可以見到系列呈現，因應而生的後續發展或是轉成其他形式出現，日常無意的態度便悄然轉變，筆下有了昔日的考量，還有對未知的探索。

參考書目

邱振中，《書法的形態與闡釋》，北京：中國人民出版社，2011年10月。
高千惠，《風火林泉：當代亞洲藝術專題研究》，臺北：典藏文化，2013年9月。
高尚仁，《書法心理學》，臺北：三民書局，1991年8月。

自天子以至於庶人，壹是皆以修身為本。其本亂而末治者，否矣。其所厚者薄，而其所薄者厚，未之有也。

右經一章，蓋孔子之言，而曾子述之。其傳十章，則曾子之意，而門人記之也。舊本頗有錯簡。今因程子所定，而更考經文，別為序次如左。

康誥曰：克明德。大甲曰：顧諟天之明命。帝典曰：克明峻德。皆自明也。

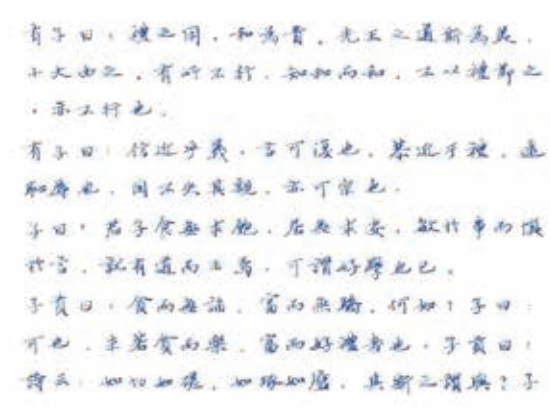
右傳之首章，釋明明德。

湯之盤銘曰：苟日新，日日新，又日新。

康誥曰：作新民。詩曰：周雖舊邦，其命維新。

是故君子無所不用其極。

附圖1　大學抄本


有子曰：禮之用，和為貴。先王之道斯為美，小大由之。有所不行，知和而和，不以禮節之，亦不行也。

有子曰：信近於義，言可復也。恭近於禮，遠恥辱也。因不失其親，亦可宗也。

子曰：君子食無求飽，居無求安，敏於事而慎於言，就有道而正焉，可謂好學也已。

子貢曰：貧而無諂，富而無驕，何如？子曰：可也。未若貧而樂，富而好禮者也。子貢曰：詩云：如切如磋，如琢如磨，其斯之謂與？子

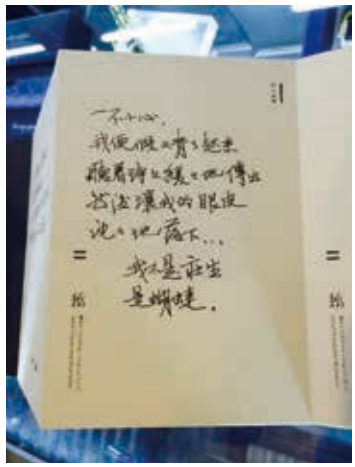
附圖2　論語

附圖3　菜根譚1

附圖4　菜根譚2

附圖5　茶杯記事

附圖6　日記偶抄



附圖7-1　心如不繫之舟

附圖7-2　不繫舟

附圖8　對聯

瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》

賴貞儀*

摘 要

創作多元豐富的那比畫派（*Les Nabis*）藝術家費利克斯・瓦洛東（Félix Vallotton, 1865-1925），為美國女作家葛楚德・史坦在1907年所繪製的肖像畫，其創作時間晚於畢卡索的《葛楚德・史坦肖像畫》一年，常常被視為畢卡索革命性創新風格的對照物，或被貶抑為過時的傳統肖像畫的表徵。本文檢視瓦洛東此肖像畫的產生背景、對安格爾肖像畫名作的引用、以及與畢卡索同名作品的異同；透過對瓦洛東這幅作品的重新探討，增進對瓦洛東肖像畫作品的認識與了解。

關鍵詞

費利克斯・瓦洛東、那比畫派、葛楚德・史坦、畢卡索、肖像畫

* 作者為國立歷史博物館典藏組助理研究員。

Portrait of Gertrude Stein by Félix Vallotton

LAI, Jen-Yi*

Abstract

The versatile and prolific Nabi artist Félix Vallotton（1865-1925） painted a portrait of American writer Gertrude Stein in 1907, a year later than Picasso's *Gertrude Stein*. Vallotton's portrait of Stein is frequently seen as the antithesis of Picasso's revolutionary new style, and thus relegated as an emblem of outdated traditional portraiture. This article investigates the historical context to Valloton's portrait, his reference to Ingres's renowned portrait, and the differences and similarities between his portrait and Picasso's, in order to enhance our understanding and appreciation of Vallotton's portrait painting.

Keywords

Félix Vallotton, The Nabis, Gertrude Stein, Picasso, portrait painting

* Assistant Researcher, Collection Division, National Museum of History.

壹、前言

多才多藝的那比畫派（*Les Nabis*）[1] 藝術家費利克斯・瓦洛東（Félix Vallotton, 1865-1925），其肖像畫的成就常被忽略。一方面，自攝影術發明後，肖像畫至十九世紀末、二十世紀初已逐漸失去昔日的傳統地位與意義；另一方面，在那比藝術家中，瓦洛東個人主要以版畫與風俗畫奠定藝壇地位；[2] 雖然在他備受讚譽、流傳甚廣的版畫作品中，除了插畫、風俗畫與室內場景（Interiors）外，亦包含質量俱佳的肖像版畫；但是他技巧優異的肖像畫油畫作品，卻因為屬於較傳統的題材與風格，反而時常被遺漏在介紹現代藝術的篇章外。其中描繪美國女作家的《葛楚德・史坦肖像畫》，與畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881～1973）的同名作品相較，往往只被視作對比畢卡索創新風格的對照物，或被當成一幅保守的傳統肖像畫而被忽視。 本文擬以此畫像為案例，檢視其產生背景、對安格爾肖像畫的引用、以及與畢卡索同名作品的異同；透過對瓦洛東這幅作品的探究，更深入了解其肖像畫創作的成就。

貳、瓦洛東生涯早期的肖像畫創作

瓦洛東在1882年離開家鄉瑞士洛桑，進入法國巴黎朱利安畫院（Académie

1 Nabis一詞，是詩人卡扎利（Henri Cazalis, 1840-1909）引自希伯來文所創的名詞，意為「先知」，有新藝術預言者之寓意。最初是賽魯西葉（Paul Serusier, 1864-1927）於1888年在布列塔尼拜訪高更後，回巴黎後，向朱利安畫院的同儕宣揚他受到的啟發，與對象徵主義美學的詮釋。此外他們也受畫家魯東（Odilon Redon, 1840-1916）及詩人馬拉梅（Stephane Mallarme, 1842-1898）詩作的啟迪，與當時歐洲文學藝術主流之象徵主義關聯密切。Nabis團體大約維持十年，發展出極具裝飾性的風格，被視為銜接印象主義之末與野獸派的重要藝術團體，但成員間差異性頗大。其中共舉辦過十七次的展覽；但在1899年最後一次展覽後，因成員理念過於分歧而解散。有關那比畫派的發展歷史，參考George L.,Mauner, *The Nabis: their History and their Art, 1888-1896*（New York: Garland, 1978）

2 瓦洛東在那比畫派時期，創作許多深受矚目的版畫與插畫等大眾化的通俗作品，除了賺取生計之外，其木刻版畫以創新風格幽默，勾勒當代社會群像與反映兩性關係，刊登在眾多報刊雜誌的插圖與封面。包括《法國郵報》週刊（*Le Courrier française*）、《嘲笑》週刊（*Le Rire*）、《青年》美術雜誌（*Jugend*）、《巴黎呼聲》週刊（*Le Cri de Paris*）、《哨子》週刊（*Le Sifflet*）、《撈油水》週刊（*L'Assiette au Beurre*）、《野鴨》週刊（*Le Canard Sauvage*）、《證人》週刊（*Le Témoin*）、《藝術家筆下的第一次世界大戰》（*La Grande guerre par les artistes*）等；從前衛的象徵主義文學期刊《白色評論》（*La Revue Blanche*），到大眾化的《舌戰》週刊（*L'Escarmouche*），都刊登有他的版畫作品。其中1898年在《白色評論》發表的一系列探討兩性緊張關係的私密生活（*Intimités*）的黑白木刻版畫，可視為其版畫創作之高峰。Sasha M. Newman, *Félix Vallotton*（New Haven: Yale University, 1991）pp.76-91, p.271. 瓦洛東的木刻版畫在歐洲與美國都聲名遠播，並影響了後來孟克（Edvard Munch）、比爾茲萊（Aubrey Beardsley）和凱爾希納（Ernst Ludwig Kirchner）等人的版畫風格。Ashley St. James, *Vallotton: Graphics*（London: Ash & Grant, 1978）p.24.

Julian）習畫，師事人物畫畫家居勒・勒費弗爾（Jules Lefebvre, 1836-1911）與歷史畫畫家古斯塔夫・布朗傑（Gustave Boulanger, 1824-88）。[3] 定居巴黎後，瓦洛東頻頻造訪羅浮宮，研習臨摹歷代藝術大師的作品，如安托內羅・達・梅西那（Antonello da Messina, c.1430-1479）、達文西（Da Vinici, 1452-1519）、杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）、霍爾拜（Hans Holbein, 1497-1543）、德・霍赫（Pieter de Hooch, 1629-84）、普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）、哈爾斯（Frans Hals, 1580-1666）、維拉斯奎茲（Diego Velázquez, 1599-1660）、米勒（Jean-François Millet, 1814-1875）、安格爾（Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867）等。對他的日後創作，尤其是肖像畫影響深遠。在他為家鄉洛桑地方雜誌寫的通訊文章中，曾經將對這些畫家的崇敬形諸筆墨：「我一直想著……那些絕妙的大師，他們聰穎的概念以完美的形式體現在畫布上，即使是在四個世紀後的今日依然可令人受到直接的衝擊。」[4] 這些大師描繪人物時精細嚴謹的素描，成為啟發瓦洛東肖像畫風格的典範。

在瓦洛東藝術生涯早期，肖像畫是他最擅長並賴以謀生的工具。在1880年代下半葉，他成功地以學院風格的肖像畫作品，數度入圍巴黎沙龍展[5]。例如1885年的《烏森巴克（Ursenbach）先生肖像》（圖1），是他首度入選巴黎官方沙龍展的作品[6]， 獲得藝評家的肯定，例如《高盧日報》（*Le Gaulois*）即評論：「誠實、有趣，雖然有點不加修飾。」[7] 1886年他的《自畫像》獲得官方沙龍展榮譽獎（honorable mention）（圖2）；1887年則又入選《畫家的父母》與《拿著帽子的費利克斯・加辛斯基（Félix Jasinski）》（圖3-4）。[8]

加入那比畫派之後，瓦洛東創作重心轉移為版畫與插畫等大眾化的通俗作品，除了賺取生計之外，其木刻版畫以創新風格幽默勾勒當代社會群像，刊登

3 瓦洛東雖然在1883年以第四名錄取法國美術學院（Ecole des Beaux-Arts），但最後仍然決定繼續留在朱利安畫院習藝。Russell T. Clement, Annick Houzé and Christiane Erbolato-Ramsey, *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers: Les Nabis, Pont-Aven, Rose + Croix*（Westport, Conn.: Praeger, 2004）p.416.

4 Félix Vallotton, *Gazette de Lausanne*, 4 May 1893, quoted in Albert Kostenevitch, *Bonnard and the Nabis*（New York: Parkstone Press International, 2005）p. 185.

5 Russell T. Clement, Annick Houzé and Christiane Erbolato-Ramsey, p.416.

6 Nathalia Brodskaïa, *Félix Valloton: The Nabi from Switzerland*（Bournemouth: Parkstone, 1996）p.30.

7 Brodskaïa,p. 30.

8 Russell T. Clement, Annick Houzé and Christiane Erbolato-Ramsey, *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers: Les Nabis, Pont-Aven, Rose + Croix*（Westport, Conn. : Praeger, 2004）p.416.

在眾多報刊雜誌的插圖與封面，博得許多好評。雖然他不再靠肖像畫維生，但是他仍持續肖像畫的創作，大多以身邊藝文圈親友為主，尤其是《白色評論》（*La Revue Blanche*）[9] 月刊發行人納坦松兄弟家族。除了針對與他情誼較親厚的塔迪・納坦松（Thadée Natanson）夫妻，[10] 他例外地以親密的室內畫風格來捕捉蜜希雅（Misia）的身影（圖5-6），並以反映木刻版畫裝飾趣味的手法將塔迪置身其鄉村別墅的氛圍（圖7）；其餘的大多數肖像畫，如 1899年的《亞歷山德赫・納坦松（Alexandre Natanson） 的肖像》（圖8）、1898年艾斐德・納坦松（Alfred Natanson）的演員妻子《瑪特・梅洛（Marthe Mellot）的肖像》（圖9）、史蒂芬・納坦松（Stéphane Natanson） 的肖像》（圖10），都是技法純熟洗鍊、氛圍嚴肅正式、構圖簡明的肖像畫作品。

在1894年至1902年期間，瓦洛東在《白色評論》刊登了百幅以上的名人肖像，並於1895年5月展出這系列肖像作品；同時展出的還有羅特列克與波納爾（Pierre Bonnard, 1867-1947）的石版畫。象徵主義詩人古爾蒙（Remy de Gourmont, 1858-1915）對這些肖像欣賞之餘，特地邀請瓦洛東為三十位象徵主義作家與詩人文集繪製肖像插畫，在1896年集結出書，名為《面具之書》（*Le Livre des Masques*），[11] 因為古爾蒙以「面具」（*masques*）一詞通稱瓦洛東這些象徵主義風格、造形簡練的黑白名人小像（圖11-13）。[12] 塔迪・納坦松曾為文盛讚瓦洛東的這些肖像小品，稱揚這些浮雕肖像似的、描繪形形色色政壇與藝文界名人相貌的作品，展示了瓦洛東的才能，以卓越精巧之曲線（“*arabesques magistrales*”）賦予被描繪者生動有力的形貌。[13]

9《白色評論》自1891年到1903年在巴黎發行，由納坦松三兄弟（亞歷山德赫、艾斐德與塔迪）創辦發行，是當時最前衛的月刊雜誌之一。每一期48頁的版面，刊登先進的文學與藝術評論作品，對巴黎文化界頗具影響力；普魯斯特、阿波利奈爾、紀德、馬拉梅等人都為它撰稿。其中尤以塔迪・納坦松與那比畫派的藝術家關係密切，許多那比畫派的觀念與作品都藉由《白色評論》反映。

10 Newman, pp.104-8. 瓦洛東1898年夏天，曾經去塔迪・納坦松夫妻在約納河畔維爾納沃（Villeneuve-sur-Yonne）的鄉村別墅作客，蜜希雅的畫像就是在那裡繪製的。

11 Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques*（Paris, 1896）〈http://www.gutenberg.org/files/16886/16886-h/16886-h.htm〉（2016/07/20）

12 古爾蒙在1896年特地寫信給瓦洛東，詢問是否適合用「面具」來形容他的那些肖像作品。參考Gilbert Guisan and Doris Jakubec, eds. *Félix Vallotton: Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*. 3 vol.（I: 1884–1899; II: 1900–1914; III: Journal 1914–1921）（Paris-Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1973-75）I, 1884-1899, lettre 86, p.149.

13 “En ses portraits-médaillons de toutes célébrités, M.F. Vallotton fait montre de ce don qu'il a de formuler des formes en arabesques magistrales, si fortement et vivement inspirées par ses modèles dont il fait vivre l'aspect....” Thadée Natanson, “Expositions” *La Revue Blanche*（8）: June 1895, p. 524.〈http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15529g/f549.item.zoom〉（2016/07/02）

在1901-02年間，瓦洛東創作了一系列共8幅油畫肖像， 描繪7位當代作家—杜斯妥也夫斯基（Fedor Dostojewski, 1821-1881）、愛倫・坡（Edgar Allan Poe, 1809-1849）、雨果（Victor Hugo, 1802-1885 ）、左拉（Ēmile Zola, 1840-1902）、德・維尼（Alfred de Vigny, 1797-1863）、波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）、魏爾倫（Paul Verlaine, 1844-1896），與音樂家白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）（圖14-16）。當時除左拉尚在世，餘者皆已逝。瓦洛東本人以「裝飾肖像」（portraits décoratifs）[14] 一詞稱呼這一系列並非受任何人委託而作的名人肖像油畫 [15]，也許是有感於這些19世紀文人的名聲，也可能是個人十分欣賞他們的作品，這些肖像完成後，就懸掛在他家玄關的休息室，[16] 似乎表達本身也筆耕甚勤的瓦洛東的一種認同。[17] 在風格上，它們與他早年的油畫肖像畫迥異，瓦洛東這系列「裝飾肖像」所反映的「綜合主義」（Synthetism）風格，脫離了他早期細膩寫實的學院風格，在形與面的鋪陳較接近他為前衛文學刊物創作的肖像「面具」或木刻創作，表現那比畫派強調裝飾性、平面化與圖案化的美學理念，凸顯對線性與色面裝飾性的重視，細節簡化、明暗大膽對比。從形式與表現手法而言，瓦洛東嘗試結合莊嚴的君王貴族肖像畫傳統與風格化的政治諷刺畫筆法，遊走於自然寫實的紀錄性呈現（documentary presentation）與諷刺性描繪（caricature）兩種不同創作類型之間。對個性含蓄內斂的畫家來說，這也是讓觀者摸不清他對被描繪對象究竟是褒是貶，是讚揚還是反諷的巧妙之處。

瓦洛東在1899年5月與巴黎大畫商亞歷山德赫・班恩罕（Alexandre Bernheim）[18] 之女嘉布麗葉兒・霍德理克・安理克（Gabrielle Rodrigues-Henriques）結婚後，晉身安居於巴黎高級住宅區的中產階級之列。[19] 他自此

14 Marina Ducrey,“The Icy Vallotton,”*Félix Vallotton, Fire Beneath the Ice*. Exhibition Catalogue（Amsterdam: Van Gogh Museum, 2014）p.21；Christoph Becker and Linda Schadler, *Félix Vallotton: Idyll on the Edge*（Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007）p.48.

15 Christoph Becker and Linda Schadler, p.49.

16 ibid, p.49.

17 瓦洛東繪畫之餘亦勤於筆耕，他一生共寫了約30篇藝評並且創作了3本小說和10部劇本。Marina Ducrey,“The Icy Vallotton,”p.15.

18 亞歷山德赫・班恩罕是第一次大戰前，印象派與後印象派在巴黎最重要的推手之一，維依拉、波納爾終生都在班恩罕的畫廊展出；《白色評論》停刊後，它的編輯Félix Fénéon（1861-1944）轉而為班恩罕工作。Newman, pp. 33-4.

19 他與同居十年的工人階級女友Hélène Chatenay分手，告別婚前波西米亞式的生活，從此搬離原本在塞納河左岸的小公寓。瓦洛東因此也失去一些舊友，例如與他亦師亦友的知交Charles Maurin認為他選擇加入中產階級的生活背離了他原有的信念，與他絕交。Marina Ducrey, "The Icy Vallotton," p. 20.

經濟狀況大為改善，停止版畫創作，重新專注於他原本執著的油畫媒材與傳統繪畫主題。1902-03年，他創作了他最大尺幅的肖像畫，也是他唯一的群像肖像—《五位畫家》，描繪波納爾（Pierre Bonnard, 1867-1947）、維依拉（Édouard Vuillard, 1868-1940）、胡賽勒（K. Roussel, 1867-1944）、與瓦洛東本人在內的四位那比畫家，以及他們的畫家友人夏勒・科泰（Charles Cottet, 1863-1925）；將他們個別的正面、四分之三側面、左側面、右側面的身形，以一種相當嚴肅正式又風格化的表現形式匯集（圖17）。雖然並未將全體那比畫家都納入，但這幅瓦洛東唯一的群體肖像，有可能是回應德尼（Maurice Denis, 1870-1943）1900年所繪的《向塞尚致敬》有感而作（圖18）。德尼這幅在1901年全國美術家協會沙龍（Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts）展出的巨幅作品，描繪一群那比畫家與友人在昂布魯瓦茲・沃拉（Ambroise Vollard, 1866-1939）的沃拉畫廊裡，群聚在一幅為高更所有的塞尚靜物畫前，但是畫中人物並未包括瓦洛東。後者在三年後，也選擇在全國美術家協會沙龍展出《五位畫家》群像。其實《向塞尚致敬》這幅畫繪製時，那比畫派已形同解散，德尼的這幅群像與其說是肖像，毋寧說是一種同儕情感的回顧與理念的宣言。相較於德尼的群像，瓦洛東的《五位畫家》整體印象顯得冷淡、抽象甚至疏離，不只站在左後方的瓦洛東本人看起來態度漠然，五位畫家方向互異的凝視、加上他們看似熱烈卻沒有交流的手勢，構成一幅刻意凸顯畫中人物的個別性而非團體感、充滿謎意的群像。

瓦洛東在20世紀恢復以油畫為創作重心後，傳統的題材，如裸女、人物、風景、靜物等成為他的主要課題。在他生涯後期，肖像畫不再如初出茅廬時是生計所繫或是在官方沙龍展覽成名之據，卻成為他挑戰傳統、冶煉個人風格、餽贈親友，結交贊助者的媒介。1907年的《葛楚德・史坦肖像畫》（圖19），雖然始終未能獲得充分的重視，卻可說是其中相當耐人尋味的作品。一方面這幅肖像描繪的對象為美國著名女作家兼現代藝術的重要收藏家，一方面此件作品清楚地反映了瓦洛東獨特的個人風格，在二十世紀前衛陣營的主流之外，長期被忽略輕視的情形。

參、葛楚德・史坦其人與藝術收藏

回顧20世紀初期巴黎的現代藝術收藏，旅居法國的美國女作家葛楚德・史坦（Gertrude Stein, 1874-1946）與她的兩位兄長，是舉足輕重的重要贊助人，也可說是最早開始大量收藏法國現代藝術作品的美國人士之一。

史坦兄妹出身美國賓州匹茲堡一個富裕的猶太家庭，自幼隨父母在歐洲各地旅居。葛楚德曾在歐洲、加州、麻州及馬里蘭州讀書。1903年秋天，葛楚德赴巴黎探訪自義大利移居法國的二哥里歐（Leo Stein, 1872-1947），此後終其一生都在法國度過。他們的長兄麥可，負責史坦家族企業，原本在舊金山經營電車業及房地產承租業等，也在1904年舉家遷居巴黎，至1935年方返回美國。[20]

葛楚德的二哥里歐大學畢業後遊歷歐洲，在義大利佛羅倫斯結識著名的藝術史家伯納・貝倫森（Bernard Berenson, 1865-1959），[21] 對藝術史產生濃厚興趣，後來在羅浮宮觀賞義大利文藝復興與法蘭德斯畫派等大師作品，促使他決定放棄以前主修的生物學，追求藝術，移居巴黎進入朱利安畫院學習。向來與二哥關係親密的葛楚德，一直緊密追隨他的腳步；[22] 在她放棄學業遷居巴黎與里歐同住後，自許為作家而以英文寫作不輟，但是並非全部作品都付梓出版。[23] 在巴黎花園街27號，位於塞納河左岸盧森堡公園附近的一棟附有一間相連工作室的二層樓住宅，里歐與葛楚德分別致力繪畫與寫作，並在每週六晚上舉辦藝文沙龍聚會。由於他們對新興前衛藝術家的友善與贊助，也由於他們開放的態度與理念，史坦沙龍逐漸成為當時巴黎來自各國的文人藝術家們喜歡出入的聚會場所。在葛楚德與里歐決裂前，二人通常一起接待沙龍的訪客，由里歐主導對藝術的談論與批評。1914年里歐搬走之後，葛楚德只款待男客，她的同性伴侶愛麗絲則擔任女主人的角色，負責與來訪藝術家帶來的女伴們周旋。[24]

---

20 三兄妹中，只有里歐因為反對妹妹與愛麗絲・B・托克勒斯（Alice B. Toklas）的關係，與葛楚德失和而關係破裂，在1914年離開巴黎，後來定居佛羅倫斯終老。

21 Vincent Giroud, *Picasso and Gertrude Stein*（New York : Metropolitan Museum of Art, 2006）p.9.

22 在里歐就讀哈佛時，她便進入當時哈佛的附屬萊德克利夫（Radcliffe）女校主修哲學與心理學；里歐在1897年轉入約翰霍普金斯（Johns Hopkins）醫學院後，她也隨之在同年秋季在該校註冊。

23 她在1909年出版第一本書《三個女人》（*Three Lives*）短篇小說集，是她作品中最受好評的一本；然而她最廣為人知、影響力最大的作品卻是1933年出版的《愛麗絲・B・托克勒斯的自傳》一書，此書中曾談及畢卡索與瓦洛東為她繪製肖像畫的始末與經過。參考Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*（New York: Harcourt, Brace and Company, 1933）

24 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.18, p.95.

里歐是史坦兄妹中最早對現代藝術產生興趣的人。1895年的亞洲之旅開啟他對日本版畫的興趣與蒐藏。1902年他在倫敦買下一幅英國後期印象派畫家威爾遜・施特爾（Wilson Steer, 1860-1942）的畫作，是他個人蒐集的第一幅油畫，也是他收藏的首件現代藝術作品。[25] 1902年底他定居巴黎後，勤於參觀博物館與畫廊、展覽與沙龍。透過貝倫森的建議，他特地前往沃拉畫廊觀看塞尚的作品，在1904夏天以史坦兄妹的共同基金買下他們收藏的第一幅塞尚的畫作。同年夏天，史坦三兄妹一起去佛羅倫斯度假，再度透過貝倫森的推薦，參觀了定居該地的美國收藏家查爾斯・羅澤（Charles Loeser, 1864-1928）著名藝術收藏中的塞尚畫作。返回巴黎後，史坦兄妹便不斷地造訪沃拉畫廊。1904年底，因為一筆共同的意外收入，他們一口氣買下兩幅雷諾瓦、兩幅塞尚的浴女、以及兩幅高更的作品。[26] 此外又購買了羅特列克、馬內、竇加等人的畫作。

形同前衛藝術潮流櫥窗的秋季沙龍（Salon d'Automne），[27] 是史坦兄妹最喜歡出入的藝術展覽之一，每年展覽期間他們都一再前往觀賞，[28] 並且從中發掘甚至購藏一些新興藝術家的作品。他們從1903年的首屆秋季沙龍舉辦的高更回顧展認識他的作品，在1904年第二屆秋季沙龍觀賞到羅特列克的回顧展；而後都購藏了他們的作品。塞尚在1904的秋季沙龍展出一整間展廳的畫作外，在1905的秋季沙龍也展出十件作品。史坦兄妹在1904年底或1905年初旋即買下了著名的《持扇子的塞尚夫人》肖像畫（圖20）。[29]

1905年第三屆秋季沙龍展出了年輕的馬諦斯與同儕等革命性的「野獸派」藝術家的作品，[30] 史坦兄妹獨具慧眼買下了其中最聳動的馬諦斯的《戴帽的女人》（圖21），從此成為最早支持這位野獸派大師的收藏家。麥可・史坦與妻

25 Giroud, p.10.
26 分別為《向日葵》與《三位大溪地人》。
27 秋季沙龍創辦於1903年10月31日，瓦洛東是創始會員之一。初創時在巴黎小皇宮舉行展覽，自1904年開始，展地改為巴黎大皇宮。其創立的宗旨最初是為了對抗官方沙龍，為落選官方繪畫展覽的藝術家提供展示作品的場合，後來演變成為一個推動法國現代藝術、發現藝術人才的重要展覽活動。1905的秋季沙龍見證了野獸派的誕生，1910年的秋季沙龍則見證立體派的濫觴。
28 Leo Stein, *Appreciation: painting, poetry and prose*（New York: Crown. c.1947）p.157.
29 Giroud, p.12.
30《吉爾・布拉斯》（*Gil Blas*）雜誌藝評家沃塞勒（Louis Vauxcelles, 1897-1943），形容在1905年秋季沙龍展時，雕刻家馬奎克（Ma Kuike）文藝復興風格的作品放在一間被馬諦斯、弗拉曼克、德蘭等畫家用色強烈大膽的油畫包圍的展廳，宛如「身處『野獸』之中的多那太羅（Donatello,1386-1466）」； 馬諦斯等畫家因而被稱為「野獸派」畫家。Renata Negri, *Matisse and the Fauves*（New York: Lamplight Publishing, 1975）p.1.

子莎拉也開始收藏馬諦斯的作品，買下了馬諦斯另一幅也在該次秋季沙龍野獸派房間展出的畫作《綠色條紋的馬諦斯夫人》（圖22）。莎拉・史坦對馬諦斯從此展開不間斷的贊助，成為他最忠誠的支持者與好友，也成為他作品最重要的收藏家之一。

從1904年開始定居巴黎的畢卡索， 在1905年秋季也進入史坦兄妹的沙龍藝文圈。里歐在逛拉菲特（Laffitte）街的畫廊時，在「20世紀藝廊」的畫商薩構（Clovis Sagot, ? -1913）[31] 推薦下，買下一幅畢卡索粉紅時期的水彩作品《雜耍藝人之家與猴子》，成為史坦家族收藏中首張畢卡索的畫作。[32] 至於他與畢卡索本人的相遇與結識，則是透過作家侯歇（Henri-Pierre Roché, 1879-1959）的促成。侯歇特地把里歐帶到蒙馬特「洗衣船」（Bateau-Lavoir）的畢卡索的畫室引見，畫家和收藏家彼此都留下深刻的印象；據畢卡索當時的女友費爾南德・奧利維耶 （Fernande Olivier, 1881-1966）回憶，史坦家在那次拜訪買下了總價800法郎的作品；他們自此直到1914年為止，成為畢卡索最主要的贊助人，[33] 尤其是葛楚德，日後將在她自傳性的《愛麗絲・B・托克勒斯的自傳》[34] 中，一再強調畢卡索的才華與他們的情誼。[35] 年輕的畢卡索在1905年秋天開始為她繪製肖像；並且經由史坦兄妹介紹，在1906年正式結識比他大12歲的馬諦斯。[36]

葛楚德在1932年出版的《愛麗絲・B・托克勒斯的自傳》一書，假託她同志愛人愛麗絲的口吻敘述，回憶自己旅居巴黎的生活。其中包括她與後來揚名藝壇的年輕藝術家如馬諦斯、畢卡索等人的交往情形，反映了二次大戰前巴黎

31 薩構是最早開始贊助畢卡索的古董商，他的小藝廊設在拉菲特街46號，離沃拉畫廊很近。雖然畢卡索對他並無好評，但薩構卻因為畢卡索在1909年為他畫的立體派風格的肖像畫在藝術史永遠留名。

32 Brenda Wineapple, *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein*（Lincoln: University of Nebraska Press, 2008）p.240.

33 Giroud, pp.15-17; Wineapple, p.240.

34 葛楚德於1907年在巴黎遇到愛麗絲・B・托克拉斯，愛麗絲從此成為她的助手與終身伴侶，陪伴葛楚德生活直至她過世。借用愛麗斯的真名，《愛麗絲・B・托克勒斯的自傳》一書其實是葛楚德在寫自己的回憶錄，涵蓋了她旅居巴黎的三十年經歷，大量的篇幅描寫藝術家的生活、她所結交的名人以及與他們的友誼與交往。

35 葛楚德在1938年亦出版一本談論畢卡索的小書，Gertrude Stein, *Picasso*, 1938（N.Y. : Dover, 1984）

36 一般認為畢卡索最早注意到馬諦斯的畫作是在1905的秋季沙龍，但兩人於何時何地正式相遇則說法不一。雖然Daix主張他們是在1907年的獨立沙龍展時認識的，但大部份學者皆認為他們是在1906年經由史坦兄妹的介紹認識的；地點可能是在史坦家中或是畫廊，之後史坦兄妹又帶著馬諦斯拜訪畢卡索的工作室，參觀進行中的葛楚德・史坦的肖像畫。Pierre Daix, *Picasso: Life and Art*（New York: HarperCollins, 1987）p.56; Jack Flam, *Matisse and Picasso: the Story of Their Rivalry and Friendship*（N.Y.: Westview Press, 2002）p.24; Wineapple, p.241.

前衛藝壇多采多姿的名人軼事，成為她最受歡迎的一本著作；也提升葛楚德的自我形象，使她儼然成為現代主義發展的中心人物之一；並且將她與畢卡索和阿弗烈・諾夫・懷海德（Alfred Whitehead, 1861-1947）[37] 並列為愛麗絲生平僅見的三位一級天才（first class geniuses）。[38] 葛楚德因這本暢銷書而成名，並於1934年受邀回美國舉行長達9個月的巡迴演講。[39] 至於葛楚德對文壇的影響，除了實驗性的語法，她所追尋的「內在與外在真實的精準描寫」[40] 的理念啟發了第一次大戰後在巴黎的美國海外文人如海明威（Ernest Hemingway, 1899-1961）、費茲傑羅（Francis Fitzgerald, 1896-1940）與舍伍德・安德森（Sherwood Anderson, 1876-1941）等「失落的一代」（a lost generation）[41] 的作家。

肆、瓦洛東《葛楚德・史坦肖像畫》的背景

瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》創作於1907年，晚畢卡索的葛楚德肖像一年；但是史坦兄妹在1905年春天就在獨立沙龍展先認識並購藏了瓦洛東的作品，比起認識畢卡索稍早約半年，後者1904年才定居巴黎並且從不參與秋季沙龍或獨立沙龍等展覽。[42] 47歲的瓦洛東未必心存與26歲的畢卡索較量競爭之意，但是他與畢卡索、馬諦斯等人一樣，希望贏得更多的賞識與贊助，在引人矚目的、被後世稱為「第一個現代藝術畫廊」的史坦沙龍，[43] 占有更多的分量。根據葛楚德的回憶，1907的史坦沙龍已經充滿可觀的現代藝術畫作，肖像

37 阿弗烈・諾夫・懷海德是英國數學家、哲學家和教育理論家，1885-1911年任教於劍橋大學，1924-1937年任教於哈佛大學，為歷程哲學（process philosophy）的創始人。他與弟子羅素（Bertrand Arthur William Russell, 1872-1970）合著的三卷《數學原理》被認為是二十世紀最重要的數學邏輯作品之一。

38 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p. 9.

39 Giroud, p.40；*New York Times*, August 31, 1933, September 3, 1933, 引自*Jewish Women in America: An Historical Encyclopedia*, pp. 1314-1318;〈http://jwa.org/thisweek/jun/01/1933/gertrude-stein〉（2016/08/16）

40 Gertrude Stein, p.228.

41 根據《流動的饗宴：海明威巴黎回憶錄》，葛楚德曾對年輕的海明威說過，他們這一代上過戰場的年輕人，全都是失落的一代，對什麼事都漠不關心。Valerie Rohy, *Impossible Women: Lesbian Figures and American Literature*（Ithaca, N.Y. : Cornell University, 2000）p.87. 後來海明威將這句話作為他第一本長篇小說《旭日又升》（*The Sun Also Rises*）的題辭，「失落的一代」從此成為美國文學史上的一個流派，海明威為其創始者。

42 Wineapple, p.239.

43 James R. Mellow, "The Stein Salon Was the First Museum of Modern Art," *New York Times Magazine*, December 1, 1968, sect. 6, pp.48-51, 182-87, 190-91,〈https://www.nytimes.com/books/98/05/03/specials/stein-salon.html〉（2016/08/20）

畫中最令人矚目的有塞尚夫人的肖像、馬諦斯夫人的肖像、畢卡索的葛楚德肖像；還有很多塞尚的水彩畫、畢卡索的多幅馬戲團時期作品，此外還有高更、羅特列克、 孟根（Henri Manguin,1874-1949）、德尼、杜米埃、德拉克洛瓦等。其中也包括二年前里歐購入的一幅瓦洛東的裸女。[44]

早在1905年春天，瓦洛東以《倚臥黃色墊子的裸女》參加獨立沙龍展（圖23）。該幅畫作在展覽時並未贏得評論家的青睞，例如路易・沃塞勒（Louis Vauxcelles, 1897-1943）在評論該次沙龍展時，毫不容情的批評之：「所有的裸女畫作之中，唯一可笑的是，那個以被提香和脫衣的瑪雅（*Maja desnuda*）的作者〔意指Goya〕不朽化了的姿勢躺著的美麗生物。」[45]

雖然葛楚德並不甚喜歡瓦洛東的裸女，說他是「窮人的馬內。」[46] 在朱利安畫院習畫並且也從事繪畫創作的里歐，比較懂得欣賞瓦洛東重新詮釋傳統題材的功力與純熟技巧，他買下了此件畫作，也結識了畫家本人。瓦洛東夫人的父兄經營的小班恩罕（Bernheim-Jeune）畫廊，[47] 是贊助印象派、後印象派以來的現代畫家的主要畫廊之一。時常流連博物館與畫廊的里歐對他們應該有所認識，但是他日後在回憶中，對身為畫家卻與大畫商家族聯姻的瓦洛東似乎語帶同情：

> 「……像逛秋季沙龍一樣，我徹底地把那年獨立沙龍的展覽作品看遍。這次我買了兩幅畫－－幅是瓦洛東的，他是一位有才華又機智詼諧的畫家，一個出道時受霍爾拜影響，創作出強而有力的肖像畫的瑞士人，但是不幸娶了一位有錢的太太而害了他的前途……。」[48]

瓦洛東的裸女進入史坦兄妹的收藏後，一度在他們的工作室裡佔有相當醒目的位置，懸掛在書桌對面一個獸足的邊櫃牆上，靠近塞尚夫人的畫像旁

44 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.14.
45 Louis Vauxdelles, *Gil Blas*, 17 October 1905, 引自Newman, 1991, p.265.
46 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.57.
47 亞歷山德赫．班恩罕是第一次大戰前，印象派與後印象派在巴黎最重要的推手之一，小班恩罕畫廊自1863年在巴黎創立，亞歷山德赫之子若斯（Josse, 1870-1941）與加斯東（Gaston, 1870-1953）後來也加入經營。他們在1901年舉辦法國的第一個梵谷展，之後又展出波納爾、塞尚、秀拉、維依拉、馬諦斯、盧梭、杜費、蒙迪安尼等許多前衛藝術家的展覽。參考該畫廊網頁http://www.bernheim-jeune.com/story/
48 Leo Stein, p.158.

邊。[49] 根據葛楚德的敘述，瓦洛東在1906年請求她讓他畫一幅肖像畫送她。[50]

在1906年秋天，畢卡索終於完成他的《葛楚德・史坦肖像畫》，成為葛楚德擁有的、以她為模特兒的第一幅肖像畫，也是葛楚德日後眾多肖像的開端（圖24）。[51] 在1905年秋天結識史坦家族後，畢卡索先為里歐以及大哥麥可的兒子艾倫以不透明水彩畫了簡單的肖像，然後開始為葛楚德繪製她的油畫肖像。

根據葛楚德在《愛麗絲・B・托克勒斯的自傳》裡的回憶，她前後應邀去畢卡索畫室約90次之多，坐在一個殘破的扶手椅裡讓他描繪；但是後來他忽然把她的頭部整個塗掉，並且煩躁地說，「當我注視時我再也無法看到你。」[52]

實際上，有別於這兩幅水彩肖像畫迅速隨興的自信風格，畢卡索請葛楚德去他蒙馬特的畫室擺姿勢多次，他的女友費爾南德還在一旁朗讀《拉封丹寓言》助興。[53] 這幅畫像經過多次修改與擱置，直至1906年秋天，畢卡索自西班牙戈索爾（Gósol）度假歸來之後，才完成這幅肖像。對於他一直不滿意的頭部，他不再請葛楚德來畫室當模特兒，最後，畢卡索以和之前完全不同的風格，呈現出厚重的眼瞼與面具式的臉部，綜合了塞尚、原始藝術 [54] 與伊比利亞古文物 [55] 的新啟示，不再執著於經驗式的表象描繪，而是透過平面分析構築形體。葛楚德的臉部似乎結合了一個以上不同角度的視點，呈現出曖昧的多重視點、幾何風格化的裝飾性、與揚棄寫實主義的抽象性。從現代主義發展的歷史回顧，這幅畫像常常被視為預示立體派發展的一幅關鍵作品，也因而成為畢卡

49 Wineapple, p.226.
50 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, p.57.
51 善於自我行銷的葛楚德・史坦，是二十世紀文人中留下最多繪畫、攝影、雕刻肖像的女作家。其中最著名者，畢卡索為她畫的肖像為開端，後繼有瓦洛東、雕刻家戴維德森（Jo Davidson, 1883-1952）、 攝影家曼・雷（Man Ray, 1890-1976）、畫家畢卡比亞（Francis Picabia, 1879-1953）等；參考美國史密森尼機構，《看見葛楚德・史坦：五個故事》（*Seeing Gertrude Stein: Five Stories*）2011/10-14-2012/1/22〈http://www.npg.si.edu/exhibit/stein/picturing.html〉（2016/07/20）
52 “I can't see you any longer when I look.”參考 Gertrude Stein, pp.59-60; Giroud, p.25.
53 Wineapple, p.241.
54 畢卡索自1906年與馬諦斯相遇後，便一直與他維持著一種既是朋友亦是對手的關係。馬諦斯早在1906年5月間，便旅行至阿爾及利亞的Biskra進行他生平第一次的北非之旅。馬諦斯在1906年秋天將買來的一件剛果雕像帶到史坦家，畢卡索正好也在場，一起分享了非洲雕塑「神物」（fetish）的魔力，所以畢卡索對非洲藝術認識的開始常被歸功於馬諦斯。此外，在安德烈・德朗（André Derain）的建議下，畢卡索參觀了巴黎的人類學博物館（Musée d'Ethnographie du Trocadéro），欣賞其收藏的非洲、大洋洲的雕塑。參考 Flam, pp.32-7; William Rubin ed. *Pablo Picasso, a retrospective*（New York: Museum of Modern Art, 1980）pp.86-7.
55 畢卡索參觀羅浮宮舉辦的安達魯西亞歐蘇納（Osuna）及塞羅桑多斯（Cerro de los Santos）出土文物展，發現了古代伊比利亞半島的原始雕塑。James Johnson Sweeney, “Picasso and Iberian Sculpture,” *Art Bulletin*, 1941, pp.191-98.

索的肖像畫中最著名的一幅。

思想前衛的葛楚德本人出人意料地非常喜歡這幅肖像畫，它從此成為史坦兄妹工作室牆上的一景，前來沙龍的訪客都可以欣賞到這幅肖像畫，與塞尚夫人的畫像和馬諦斯夫人的畫像一起成為他們的明星藏品。

葛楚德相當滿意畢卡索為她畫像的經驗，她在翌年開始為瓦洛東擺姿勢。[56]

伍、瓦洛東的《葛楚德．史坦肖像畫》

因為成畫時間在畢卡索的畫像之後，主題、尺寸又相同，瓦洛東的葛楚德肖像畫常常被後世評論家視為是對畢卡索同名作品的回應。瓦洛東與畢卡索在輩分或風格上都頗有差距，但是瓦洛東有可能在史坦家看過畢卡索這幅並未在任何沙龍展出的史坦肖像。他們的交集除了都想以葛楚德這位巴黎前衛藝術圈的名女人為畫題、結交史坦家族之外；另一個共同點是，都透過與新古典主義大師安格爾的對話自我挑戰，進行肖像畫傳統的再詮釋。

原本在十九世紀被視為反動的文化保守主義巨頭、陳腐的學院派代表人物的安格爾，在1905年巴黎的秋季沙龍為之舉辦了盛大的回顧展，展出68件作品後，成為巴黎許多前衛藝術家共同的新偶像。那比畫派的德尼在那屆秋季沙龍的評論中，熱烈推崇安格爾為「我們的新師傅，我們最近才剛發現了他。」[57]德尼的評論反映了當時的前衛藝術圈，揚棄學院派的世故、虛飾與過度理論化，透過對古典主義的新發現，所追求的一種清新、純粹、單純與真誠的古典主義。包括畢卡索在內，[58] 二十世紀的前衛藝術家所推崇的古典主義是一種原始主義的古典主義（Primitive classicism），安格爾生前雖是學院派巨擘，德尼將他與素人畫家亨利・盧梭（Henri Julien Félix Rousseau, 1844-1910）[59] 相

56 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.57.

57 Maurice Denis, "Le Salon d'Automne de 1905," p.108, 引自Elizabeth Cowling, *Picasso, Style and Meaning*（N.Y.: Phaidon, 2002）, p.134.

58 裸體畫在1906年成為畢卡索很重要的創作主題，因為它具有能同時表現古典、原始、自然、簡潔、莊嚴、普世性種種特質。畢卡索繪製於1906年初夏的《閨房》（*Harem*），是他最早的大尺幅裸體畫作之一，咸被視為是受安格爾的《土耳其浴》啟發而作的畫作。Daix, p.59, p.68; Flam, p.23； Cowling, p.167.

59 曾為海關稅務員的盧梭，素人畫家的風格充滿純真、原始的趣味，深受當時前衛畫家的推崇。

提並論，讚揚安格爾如孩童般坦率與單純。對於強調裝飾性、圖案化與表現性的後印象派以降的年輕藝術家而言，他們看到的不只是安格爾完美的技藝，更是安格爾筆下為了表現理想美與官能性而凌駕正常比例的抽象線條與造形。

安格爾的《土耳其浴》在1905的秋季沙龍首度公開展出，使大眾得以第一次目睹這幅集其畢生裸女大成的傑作。畢卡索與瓦洛東隨後都創作了相關的題材。畢卡索1906年的《閨房》（Harem）與1907的《亞維儂的姑娘》、瓦洛東1907年的《土耳其浴》，[60] 都反映了安格爾的啟發，顯示他們繼肖像畫後再嘗試詮釋大師著名的裸女題材的企圖。對於葛楚德・史坦肖像的創作，兩人都挑戰了他最著名的《路易・貝赫丹肖像》（Louis-François Bertin）（圖25）。此幅畫像在1897年被羅浮宮購藏，是館內最著名的畫作之一，在秋季沙龍安格爾回顧展中亦是展品之一，瓦洛東與畢卡索，都早已熟悉這件羅浮宮名畫，但是兩人最後繪製出效果迥異的葛楚德・史坦肖像。

畢卡索的《葛楚德・史坦肖像畫》在色調與形制上喚起安格爾《路易・貝赫丹肖像》的印象，[61] 有學者認為，畢卡索在1905年秋季沙龍目睹了馬諦斯等「野獸派 」畫家的色彩革命後，想要透過新古典主義大師大衛、安格爾等典範的原型，嘗試另闢蹊徑。[62] 然而，他從1905年秋天繪製到1906年夏天，苦於無法適切再現葛楚德形貌，最後借重了塞尚的平面分析與原始藝術等其他造形語法，結果揚棄了新古典主義線性表現（linearism）[63] 為基礎的美學理念。例如畫中葛楚德不對襯的雙眼、利用圓背扶手椅將主角置於偏左的角落面右而坐的構圖，還有雕刻式的形塑手法，都令人聯想史坦兄妹收藏的明星畫作《持扇

60 雖然根據瓦洛東個人記載畢生創作紀錄的*Livre de Raison*，此畫原本簡稱為《有浴室之室內的六裸女》，在1908年獨立沙龍展出時題名為「洗浴的女子」（*Femmes au bain*），最後可能因為畫作本身引發對安格爾名作的聯想，被改稱為《土耳其浴》。當時評論獨立沙龍展的藝評家如 Louis Vauxcelles對此浴女群像立刻提起對安格爾與大衛的聯想："On prononce ici- et c'est un haut éloge- les noms d'Ingres et de David. Mais manque toujours le frémissement sensuel." *Gil Blas*（20 Mars 1908），見Gilbert Guisan and Doris Jakubec, eds. *II, 1900-1914*, p.259.

61 雕刻家Aristide Maillol，在1943年，是最早指出畢卡索《葛楚德・史坦肖像畫》與安格爾的《路易・貝赫丹肖像》相似之處的人。Giroud, p.23.

62 Giroud, p.26.

63 根據瑞士藝術史家沃夫林Heinrich Wölfflin（1864-1945）《藝術史原則》（*Principles of Art History*）一書中風格分析的理論，古典主義繪畫相對於巴洛可風格的重要區別，在於前者訴諸「線性表現」（linear），注重素描與輪廓的澄澈性；後者相對前者而言，較強調以塊面性的「繪畫性表現」（painterly）結合對觸感（tactile）與光影的描繪。

子的塞尚夫人》的風格（圖20）。[64] 畢卡索放棄再現葛楚德的容顏後，逕自賦予她一張新的臉，其靈感來源，除了塞尚的作品，古伊比利亞石雕（圖26）、非洲文物，與他1906年的西班牙戈索爾之旅在當地教堂看到的中世紀聖母像等（圖27），都在研究畢卡索立體派風格發展來源的學者考慮之列。[65]

史坦兄妹是當時巴黎現代藝術圈最知名的前衛藝術贊助者，史坦沙龍歡迎任何有推薦信或介紹人的訪客前往參觀他們展示的收藏。[66] 瓦洛東與畢卡索提議為葛楚德畫像時，一定都期望他們的創作陳列於史坦家的小小「現代美術館」，讓更多的訪客欣賞。然而葛楚德・史坦並非容易描繪的對象。她是一位舉止言行標新立異、喜歡中性裝扮的同性戀美國女作家。[67] 若用女性肖像畫的傳統手法來描繪她，難免虛偽空洞，反而流於諷刺。即使參考安格爾的名作為原型，畢卡索無法以此解決難題。綜觀畢卡索的其他作品，他比較擅長詮釋的安格爾風格的題材，大都是《東方宮女》等描繪官能性與慾望的題材，[68] 這似乎是他個人從這位新古典主義大師作品所汲取的最能延伸發揮的元素。面對樣貌、性向、氣質都特立獨行的葛楚德，他一再修改臉部無法定稿，最後選擇完全放棄描繪她的形貌，以面具般奇特的臉像取代。相較之下，出道以來即以肖像畫入選官方沙龍、十分景仰羅浮宮收藏的霍爾布、安格爾等肖像畫大師作品的瓦洛東，堅持正面描繪這位女作家，並且更貼近地參考了他所熟習的安格爾肖像畫風格。

事實上，瓦洛東的肖像畫很早就表現出安格爾的影響。[69] 在生涯早期，他第一幅入選官方沙龍展的肖像畫—1885年的《烏森巴克（Ursenbach）先生肖像》（圖1），已經成功展現學院肖像畫形式，令人聯想安格爾的《路易・

64 1904的秋季沙龍與1905的秋季沙龍都展出多件塞尚的作品，而且畢卡索更常在史坦兄妹的沙龍看見他們所收藏的塞尚。

65 Giroud, p.29.

66 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.17.

67 甚至有學者認為，畢卡索引用安格爾的貝赫丹肖像為藍本，可能是對葛楚德的性向的一種嘲諷，參考Robert Rosenblum,“Ingres's Portraits and Their Muses,”eds. Gary Tinterow and Philip Conisbee, *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*（New York: Metropolitan Museum of Art, 1999）p.16.

68 例如安格爾的《土耳其浴》啟發了畢卡索1906年初夏的名為《閨房》實為妓院的畫中，研究畢卡索的學者亦將《閨房》視為《亞維儂姑娘》的一個前身。1907年畢卡索在描繪《亞維儂姑娘》時會再重覆安格爾的《土耳其浴》的線索，以增加隱喻妓院的內涵。參考William Rubin,“The Genesis of Les Demoiselle d'Avignon,”*Studies in Modern Art,* no. 3.（New York: The Museum of Modern Art, 1994）pp. 13-144.

69 瓦洛東自安格爾汲取造形元素或靈感的作品，包括瓦洛東本人早期擅長的肖像畫，與後期有關古典神話與裸女題材的創作。

貝赫丹肖像》。那比畫派時期， 1893年的《夏日黃昏的洗浴者》喚起安格爾浴女群像題材的回憶（圖28），1896年的木刻版畫 《羅傑與安潔莉卡》（圖29）亦引起對安格爾《羅傑解救安潔莉卡》 一畫的聯想（圖30）。最早為瓦洛東撰寫專論的藝術史家尤禮斯・麥亞—葛瑞福（Julius Meier-Graefe, 1867-1935） 在1898年明白提到：「瓦洛東在安格爾身上看見他的大師。」[70] 據瓦洛東的贊助者兼好友海蒂・韓洛瑟（Hedy Hahnloser, 1873-1952）追憶，瓦洛東觀看1905年秋季沙龍的安格爾回顧展時甚至感動落淚。[71] 在1905年，瓦洛東的繪畫題材在他重新專注於油畫創作後，出現許多大尺幅的裸女作品。其中可看出安格爾的啟示以及他發展出來的個人詮釋，例如被里歐・史坦購藏的《倚臥黃色墊子的裸女》，令觀者想起安格爾與馬內的裸女畫。藝評家討論瓦洛東的作品時，也常提及安格爾與大衛等新古典主義大師的名字。畫商沃拉在回憶錄中談及瓦洛東時表示：「他誠實正直的素描帶給他『小安格爾』的綽號。」[72]

安格爾的《路易・貝赫丹肖像》是他最著名的肖像畫作，描繪法國18世紀路易—菲利浦（Louis-Philippe, 1773-1850）時代，傳奇性的企業家代表人物路易・貝赫丹（Louis-Francois Bertin, 1766-1841），《辯論日報》（Journal des débats）的創辦人與社長，同時也是作家與藝術品收藏家；後兩樣身分與葛楚德・史坦相似。安格爾以素描研究過數種不同的姿勢後，選擇讓貝赫丹雙手撐膝而坐。他省略一切多餘的裝飾，卻將扶手椅的反射光線、腰間的金錶與眼鏡，撐開的十指等細節，賦予極細膩寫實的描繪；輪廓明晰，色彩平滑細緻。雖然白髮蒼蒼的貝赫丹體態發福、衣著緊繃，卻泰然自若地凝視觀者，溫文可親中流露犀利的氣勢與蓄勢待發的精力，散發不容忽視的威嚴與決心。較諸畢卡索的作品，瓦洛東的葛楚德肖像更貼近安格爾的《路易・貝赫丹肖像》的基本形式。雖然葛楚德是33歲的女性，瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像》採取與安格爾的66歲的路易・貝赫丹相同的構圖與坐姿，以金字塔式的結構讓人物壯碩的體型佔據畫面大部分空間，呈現紀念碑式的威嚴（monumentality）。

70 Julius Meier-Graefe在1898年發表法語與德語兩個版本有關瓦洛東的專論：Julius Meier-Graefe, *Felix Vallotton, Biographie*（Berlin/Paris: J. A. Stargardt/Edmond Sagot, n.d. ca.1898）其中有對瓦洛東各類題材的木刻版畫作品的精選與包括裸女、兩性互動的場景與室內畫等畫作的推介。

71 Hedy Hahnloser-Buhler, *Félix Vallotton et ses amis*（Paris: Editions A. Sedrowski, 1936）p.124.

72 Amboise Vollard, *Recollections of a Picture Dealer*, trans. Violet M. Macdonald（Boston: Little, Brown, and Company, 1936）p.197.

安格爾採用19世紀肖像畫傳統描繪男性慣用的單色調，只有在少數地方點綴些許明亮色彩。瓦洛東也同樣採用了簡單的單色調，將這位女作家放置在中性色背景之前。貝赫丹肖像在椅墊上露出唯一的一抹鮮紅，葛楚德肖像則以她配戴的長珠串末端繫掛著的珊瑚紅珠呼應。 然而，瓦洛東的葛楚德肖像與《路易・貝赫丹肖像》雖形似，細究之下卻有本質內涵的差異。安格爾畫筆下的貝赫丹雙眼迎視觀者，一邊嘴角上揚一邊嘴角下沉地似笑非笑，威嚴中散發出關注，似乎準備隨時回應觀者的任何問題。為了這位法國七月王朝的報業鉅子，安格爾刻意營造威風凜凜但又不拒人於千里之外，機智精明卻不跋扈的親和形象。瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像》雖然援引新古典主義的名作，表現這位剛出道的女作家兼藝術贊助人的自信與氣勢，卻屏除任何理想化或柔和美化的傾向，毫無矯飾、堂而皇之呈現葛楚德貌不驚人的形體與剛硬的神情。

瓦洛東讓這位不隨流俗的美國女作家，身著平時週六主持沙龍時最常穿著的、與當時女性正式服飾背道而馳的燈芯絨寬長袍。在畫中簡單的淺色背景前，這件深棕色無腰帶寬長袍，清晰勾勒葛楚德龐然的身形，與壯碩的頭部和厚實的雙手共同構成磐石般金字塔型的視覺效果。半沉思中的葛楚德，面孔嚴肅沉鬱地凝望前方，彷彿無視觀者的存在，威嚴而漠然。裝扮簡潔的她，身上唯一的裝飾為衣領上的男式領帶針與胸前的長珠串。凝然如山的身形，在單純背景襯托下，有如龐大的佛像神尊，散發出冷冽嚴峻的印象。簡言之，瓦洛東的葛楚德肖像在造形與裝扮上的精簡，除了流露新古典主義風的節制與嚴謹，亦反映他個人在那比畫派晚期所畫的文學家系列「裝飾肖像」，其綜合主義式的風格化與簡約，並且刻意維持與描繪對象之間的距離感，全然避開情感的描寫與渲染，也不訴諸任何文學情調或戲劇效果。

比起畢卡索要求葛楚德去他畫室多次的冗長描繪過程，瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》大約二周就繪製完成。胸有成竹的瓦洛東，對他在羅浮宮一再研習的大師如霍爾拜與安格爾的肖像畫都非常熟悉，而他嚴謹的學院訓練與一絲不苟的個性，使他在創作肖像畫時異常迅速精準。[73] 據葛楚德以文學家

73 對瓦洛東此種井井有條的精確創作程序，他的畫家同儕Charles Guérin在寫給海蒂・韓洛瑟的書信中，也有類似的描述，形容瓦洛東在1906年幫他畫肖像畫的過程，參考Gilbert Guisan and Doris Jakubec, eds. II, 1900-1914, pp. 91-92.

的筆觸形容，瓦洛東在畫布上用蠟筆打好草稿後，「從畫布的頂端直接往下畫」，過程「猶如拉下布幕一樣緩緩動作，彷彿他的瑞士冰河一般。」[74]

葛楚德本人以「冰河」來形容她旁觀瓦洛創作的感覺，他以極端理性而有效率的形式創作，完成的作品給觀者的感受也往往是凜冽與嚴峻的。較諸安格爾以細緻筆觸描繪貝赫丹的銀髮、皮膚與皺紋，瓦洛東簡化有關葛楚德年齡與性別的細節，也省略有關感情或情緒的表達，營造出一種超越年齡（ageless）與性別的中性形象；比起安格爾的貝赫丹蘊含行動力與親和感的形象，瓦洛東筆下的葛楚德冷漠苦澀、難以親近與瞭解。瓦洛東筆下的葛楚德與畢卡索的葛楚德肖像同樣表達出一種冷峻感，但卻不似後者須借助原始雕像般的面貌造形來凸顯。

在同一年，瓦洛東以安格爾為靈感的《土耳其浴》表現了相同的個人風格（圖31）。雖然他十分推崇安格爾再現女體美感的線性風格，[75] 他理性精準的素描所建構的人物與場景，毫無安格爾裸女畫的柔媚香豔。與安格爾《土耳其浴》活色生香的異國官能世界相較（圖32），瓦洛東的風格冷冽、枯澀、省簡多餘的陳設或裝飾物，完全揚棄任何敘事（narrative）或文學性的浪漫元素。

雖然瓦洛東透過肖像畫等傳統油畫題材，一再向安格爾對話與致意，他理性的寫實精神與尖刻嚴峻的表現風格也同時貫穿他的藝術創作，形成獨特的個人特色。

陸、在秋季沙龍的展出與評價

早在前一年的秋季沙龍，瓦洛東展出他的父親肖像，其簡樸嚴肅的氣質，被評論家沃賽勒冠上「瑞士大衛」（“Swiss David”）的稱號（圖33）。[76] 對於他送展1907年秋季沙龍的《葛楚德・史坦肖像畫》，洛東瓦的同儕與評論家都讚佩其卓越的素描與精湛技藝，也看出古典主義前輩大師給予他的深遠影響。

74 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.57.

75 瓦洛東本人曾自述：「沒有事物，比得上安格爾以線條捕捉形狀的方式，更能使我體會女性胴體的溫暖與乳房的重量。」Félix Valloton, *La Vie Meurtriere*（Lausanne: Editions de l'Aire,1979; first published in *Mercure de France*, 15 Jan.-15 March, 1972）p.56

76 Isabelle Cahn,“Autumn in Paris, Vallotton and the Salon d' Automne, 1903-25,”*Félix Vallotton, Fire Beneath the Ice*, p.50.

據說維依拉看了瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》之後，忍不住驚呼：「那是貝赫丹夫人哩！」[77] 但是藝評家阿希爾・瑟加爾（Achille Segard, 1872-1936）在秋季沙龍的評論中，形容葛楚德看起來像一尊令人難忘的「現代獅身人面怪」（modern sphinx）。[78] 比起世俗印象裡玩世不恭的波西米亞女作家或品味超群的藝術贊助人，瓦洛東的葛楚德肖像更像某種凜然不可親的存在；但卻只有攝人的威儀而無美麗的形體；雖引用了歷史人物肖像畫的傳統卻毫無英雄化與理想化的丰采。對於無法理解這件肖像畫的觀眾而言，獅身人面的比喻戲謔地表達了觀者的迷惑與不解。在這層意義上，瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》與畢卡索的彷彿戴了一層面具的葛楚德肖像畫一樣，在當時皆未能被充分理解與欣賞；只是後者因為成為立體派的前篇而在今日備受後人稱揚，前者則很快被後世遺忘。

瓦洛東在1907年初完成這幅肖像畫，送給史坦家族後不久，旋即在夏天寫信給里歐商借這幅作品，以便在那一年度的秋季沙龍展出。瓦洛東在給里歐信裡表示，他相信這幅畫像會成為引人注目的「主要作品」（*"le plat de résistance"*）。[79] 根據葛楚德的回憶，這幅畫像的確引起相當的注意。[80] 有好幾位藝評家在該年度秋季沙龍評論中都提到這幅作品，雖然褒貶不一，但是大都論及它與安格爾的名作或新古典主義的關聯。

沃塞勒肯定瓦洛東對兩位新古典主義大師的引用與其卓越的素描技藝：

> 「瓦洛東先生：總是相同的藝術表現手法，素雅的，博學的，不時喚起對大衛與安格爾的記憶。看那採取貝赫丹坐姿，身形厚重的穿著棕色天鵝絨的女士，她也有點像迪東神父（ Père Didon）；莊重、典雅的和諧，無懈可擊的素描。」[81]

77 Hedy Hahnloser-Buhler, p.210.
78 Achille Segard, "The Autumn Salon, Paris," *The Studio* 42/177（December 1907）p.206.
79 Newman,p. 316.
80 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.57.
81 Louis Vauxcelles, *Gil Blas*（30 Septembre 1907）in Gilbert Guisan and Doris Jakubec, eds. II: 1900-1914, p.257.

佩哈特（André Pératé, 1862-1947）讚揚瓦洛東比攝影更平實的、不理想化的描繪風格：

「在這個比所有照片都更忠實的圖像前，必須散文詩中的波特萊爾才能稱頌這種如此深奧、如此美妙的庸俗。」[82]

提葉博—希松（François Thiébaut-Sisson, 1856-1944）提到這幅肖像畫令人聯想起安格爾的《路易・貝赫丹肖像》，但是批評它的用色技法 ：

「這幅女子的肖像，令人有意無意地想起安格爾的傑作，老貝赫丹的肖像，從各方面而言，都太貴了。它不幸地缺乏用色的天分。」[83]

德瓦里耶（Georges Desvallières,1861-1950） 指出瓦洛東作品色調與輪廓的冷冽不可親近：

「瓦洛東…冷峻的輪廓線安排，把色調中所有表面上的官能性都排除了，而看起來嚴峻的上色方式則賦予了作品此種今日令人感到陌生的『風格』。」[84]

紀堯姆・阿波利奈爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）則對瓦洛東冷硬的寫實手法加以嘲弄：

「令人遺憾地 ，瓦洛東先生展覽的不是那位堅持要把她的假牙拿下來才肯擺姿勢的、高貴的瑞士新教徒女士的肖像。『把我的牙齒畫出來是不誠實的。實際上，我沒有牙齒。我嘴裡的牙齒是假的，而我認爲一個畫家只應該描繪眞實的東西。』」[85]

夏爾維（Henri Chervet, 1881-1915）則持平地形容，說它是「一幅雖然是風格宏偉，但卻嚴峻（*dure*）的畫作。」[86]

---

82 André Pératé, *Gazette des Baeux-Arts*（1er Novembre 1907）, ibid., p.258.
83 François Thiébaut-Sisson, *Le Petit Temps*（Supplément au *Temps*, 1er Octobre 1907）, ibid.,p.257.
84 Georges Desvallières, *La Grande Revue*（10 Octobre 1907）, ibid.,p.258.
85 Guillaume Apollinaire, *Je Dis tout*（12 Octobre 1907）, Ibid., p.258.
86 Henri Chervet, La Nouvelle Revue（1er Novembre 1907）, ibid.,p.257.

綜而言之，瓦洛東這幅肖像畫在1907年首次展出時，最常受稱讚的是他的素描技法、古典理性的簡樸形式，與不矯飾的誠實風格；然而，後者也是最常被反對者以冷硬嚴峻詬病之處。

在1908年，瓦洛東再度從史坦家借出這幅肖像畫，參加慕尼黑的分離派（Secession）展覽，可見他個人甚為重視這件作品。[87] 然而葛楚德本人並不喜歡這幅肖像畫，這幅肖像畫似乎從未被懸掛在史坦沙龍公開展示，史坦兄妹也並未再購藏他的其他作品。在史坦家冷藏超過10年後，洛東的《葛楚德．史坦肖像畫》最後在1926年，瓦洛東逝世後的隔年，被葛楚德轉賣給同為美國收藏家的孔恩姊妹（Claribel Cone, 1864-1929; Etta Cone, 1870-1949）[88]，並在她們都過世後，在1949年被捐贈給巴爾的摩美術館。[89]

柒、結論

瓦洛東來自瑞士洛桑中產階級新教家庭，雖然自1882 年起定居巴黎，並在 1900年歸化法國籍，但是個性拘謹嚴肅，畫風理性冷冽的他，始終維持被那比畫派同儕稱為「外國那比」[90] 的主流之外的獨特風格，也因此造成他的藝術成就難以被歸類或被欣賞的命運。

從歷史的後見之明評論，由於立體派對二十世紀藝術發展的重要性，畢卡索《葛楚德．史坦肖像畫》被許多評論家與藝術史家一再分析探討，認為它開啟被視為立體派先聲的《亞維儂的姑娘》裡的新風格，[91] 從此畢卡索不惜扭曲破壞正常的事物外貌，讓形體本身的強烈表現性（the expressive power of form）取而代之。瓦洛東不屬於學院官方沙龍的陣營，但也不競逐前衛革命的

87 Newman, p. 300.

88 孔恩姊妹來自美國巴爾的摩， 與史坦一樣皆為猶太裔，葛楚德曾為她們作有「兩個女人」一詩。她們受史坦的影響開始收藏新興的法國現代藝術作品，如馬諦斯、畢卡索、梵谷、高更、塞尚等，累積近3000件的驚人藝術收藏，其中以馬諦斯的作品最完整，數量逾500件。

89 Newman, p.257.

90 Newman, p. 236. Marina Ducrey, *Félix Vallotton: His Life, His Technique, His Paintings*（Lausanne: Edita SA., 1989）p.12.

91 馬諦斯在1907年獨立沙龍展出的《藍裸女：Biskra的回憶》，展示出結合塞尚與非洲藝術造形元素的方法，該件作品展覽後旋即被史坦兄妹購藏。畢卡索1907年春天參觀了巴黎特羅卡德羅宮（Palais du Troccadéro）人種學博物館的非洲藝術，亦受到震撼性的啟發，在他1907年完成的《亞維儂的姑娘》開花結果。Flam, p.32-7; William Rubin ed. *Pablo Picasso, a retrospective*（New York: Museum of Modern Art, 1980）pp.86-7.

潮流。隨著立體畫派或野獸派等激越張揚的造形或色彩逐漸顛覆了肖像畫的傳統，藝術的觀念與造形的表現性篡位為主角，無論是人物的形貌或主體性都可以全然分解與消失。在強調革命性創新的現代藝術史洪流中，瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》相形平淡，難與爭鋒。

相對於畢卡索對現代繪畫有指標性意義的《葛楚德・史坦肖像畫》，瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》選擇在肖像畫的範疇內，進行對安格爾的挑戰與對傳統的再詮釋；比較之下常常被後人忽視，或僅僅被拿來襯托畢卡索肖像畫的革命性，淪為一幅次要的對照作品。

平心而論，瓦洛東與畢卡索的《葛楚德・史坦肖像》都嘗試經由法國新古典主義傳統來描寫一位不傳統的對象，其迥然不同的成果，鮮明地反映出來自瑞士的瓦洛東與來自西班牙的畢卡索， 不同文化背景、性格與畫風，冷靜內斂對照張揚任性的歧異氣質。對於這位難以描繪、難以取悅的女作家兼收藏家，畢卡索最後訴諸的表現方式，是獨斷而大膽的離題與變奏；而瓦洛東則以不取悅觀眾也不討好葛楚德的嚴峻風格，理智犀利地平鋪直敘白描而成。

不論葛楚德日後如何以作家之筆，替畢卡索為她畫的這幅肖像營造種種傳奇性描寫，其實當時葛楚德的親友都覺得她與這幅肖像看起來毫不相似；據葛楚德的回憶，當年除了畢卡索外沒有人喜歡這件作品。[92] 雖然以安格爾為參考起點，畢卡索卻無法成功地靠新古典主義的語言勾勒這位特立獨行的女作家，直到自西班牙度假回來後，他才跳脫原本的框架，援引塞尚平面分析的觀念與原始藝術語彙，創造出無視於葛楚德的容貌外型，有如雕像、假面一般的奇特形象。這幅畫作裡的葛楚德具有超越日常的存在感，但其實已經不是肖像畫了； 至少，遠非當時「她」的肖像。比起他為里歐與艾倫・史坦所作的肖像（圖34-35），有人說畢卡索最後給了葛楚德一張西班牙面孔；若與同時期的畢卡索自畫像，或是他為戈索爾客棧老闆的畫像並列，在形式與氣質上頗有類似之處（圖36-37）。[93] 嚴格來說，畢卡索的《葛楚德・史坦肖像畫》以肖像畫起始，但最後完全背離顛覆了它的傳統意義與功用。

92 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.10.
93 Giroud, p.30.

一直自外於主流藝術發展的瓦洛東，在堅持個人嚴峻風格的同時，比畢卡索更貼近地引用了安格爾的名作為原型。雖然從前衛的陣營觀之，他過於保守傳統；從保守的學院派看來，他又失於庸俗平凡。但是瓦洛東並未受困於新古典主義理想化的美學與現實的衝突，在賦予葛楚德攝人的存在感的同時，也尖刻地再現了葛楚德的個人形貌與氣質。畢卡索遲遲不願平鋪直敘的，葛楚德其貌不揚的長相、沉重的體態與桀傲自恃的氣勢，在瓦洛東犀利的冷眼與嚴肅的畫筆下毫不潤飾，甚至過於明白無情地呈現出來。結果他尖硬冷淡的寫實，比畢卡索任意獨斷的變形，令葛楚德更不能接受。

從未在任何前衛藝術沙龍展出的畢卡索的《葛楚德・史坦肖像畫》，隨著葛楚德與畢卡索的情誼加深，隨著畢卡索揚名畫壇，成為這位相當善於自我形塑的女作家最重視的一幅畫，並指定在她身後捐贈紐約大都會博物館，今日已成為該館現代藝術史的名畫之一。瓦洛東的《葛楚德・史坦肖像畫》則遭逢完全不同的命運。在葛楚德的回憶錄裡，可看出她對瓦洛東並不欣賞，評論他的一般肖像畫「有大衛的枯燥卻無其優雅」；對他的大型裸女畫則形容為「有馬內的奧林匹亞的堅硬、滯怠，卻毫無其品質。」[94] 對於瓦洛東直追古典主義大師的精湛技藝與獨特的冷冽風格，則未讚一辭。

瓦洛東一生的創作，都致力於形式上承繼昔日大師的精湛技法，但是內容上則忠實反映他的寫實觀察與時代性。早期諷喻社會眾生相的木刻版畫、和在那比畫派所發展出的裝飾性與簡約風格，持續影響他晚期油畫創作。即使是重新詮釋傳統古典題材的裸女、神話與肖像畫，亦融合他獨特的簡省、理性、犀利的風格。沃塞勒曾評論瓦洛東的作品「寒慄的嚴峻」。[95] 亦有德國藝評家說他「作畫起來像個警察!」[96]。瓦洛東在家鄉瑞士比在法國藝壇獲得較多的關注；在 1908年結識瑞士溫特圖爾（Winterthur）的收藏家海蒂・韓洛瑟之後，她從此成為他最忠實的贊助人與支持者，直到他去世前總共購藏超過六十件瓦洛東的作品，並且一直不遺於力地推廣他的作品。[97] 她在瓦洛東逝世11年後，

94 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas,* p.57.
95 Louis Vauxcelles, *Gil Blas*（18 January, 1910）引自Gilbert Guisan and Doris Jakubec, eds.II , 1900-1914, p. 266.
96 "Kleine chronic," *Neue Zürcher Zeitung*（23 March 1910, quoted in Sasha M. Newman, *Felix Vallotton*（New Haven: Yale University Art Gallery; New York: Abbeville Press 1991）n. 55, p. 290.
97 Newman, pp. 251-252.

於1936年出版其傳記。但是對瓦洛東的肖像畫，與瓦洛東情誼深厚的她也表示：「沒有人渴望被那不寬容的眼睛解剖，如此細心地不遺漏任何肉體或精神上的瑕疵。」她常常熱心居間為瓦洛東介紹肖像畫的客戶，但是都要冒著讓委託的客戶失望、不悅，甚至最後將作品毀棄的風險。[98] 瓦洛東逝世後，畫商沃拉表示：「他是一位偉大的藝術家，也是一位你所能遇到的最誠實的人之一。」[99]

瓦洛東的諸多肖像人物油畫作品，因其不討喜的嚴峻風格挑釁觀者視覺與美感的接受度，常被冠以沉重、冷硬的形容詞；例如他的《葛楚德・史坦肖像畫》，即使特立獨行如葛楚德，也不想展示這位畫筆如刀的畫家刻劃的自己毫不優雅的苦澀形象。只有超現實主義與德國新客觀主義（*Neue Sachlichkeit*）[100] 的藝術家曾在瓦洛東既寫實又冷硬乾枯，題材看似日常或傳統，意涵卻模稜，甚至令人不舒服的作品之中，意外地得到靈感與啟發。在大部分的現代藝術史論述中，瓦洛東的許多油畫創作依然被遺忘、忽略。瓦洛東逝世至今近一世紀，在現今後現代主義與多元價值的視野裡，他的藝術成就，雖無法在二十世紀的主流發展中被明確歸類與定位，卻有待更多不同角度的研究，探討其主流之外的創作形式與獨特風格。

參考書目

Apollinaire, Guillaume. *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902-1918*, ed. Leroy C. Breuning, trans. Susan Suleiman, New York: Viking Press, 1971

Arnason, H.H. *A History of Modern Art*, London: Thames and Hudson Ltd, 1986

Arts Magazine. “Félix Vallotton, Siegfried Bing and l'Art Nouveau.” 60

98 Newman, p. 252.

99 Vollard to Paul Vallotton, January 19, 1926; Archives, Fondation Felix Vallotton, Lausanne; 引自 Marina Ducrey and Katia Poletti, *Félix Vallotton, 1865–1925, L'œuvre peint*, 3 vols.（Lausanne: Fondation Felix Vallotton, 2005）vol. 2, p. 244.

100 新客觀主義（*Neue Sachlichkeit*），或譯為「新即物主義」；原指在1920年代德國文學與美術領域中所興起的一個運動，此一運動由表現主義進化而來，但是對其提出反動，排除浪漫派後期自我陶醉與誇張的主觀情緒，回歸人類的現實生活；藝術家熱衷肖像畫，不要求極端地分解和歪曲客觀現實，而是注重細節的真實性；他們不排斥抽象的手段，但要求抽象的語言服從於真實地揭示客觀現實的需求，以社會批判的立場和寫實的風格來反映當時的社會現狀。 代表藝術家有不少人是出自達達運動，主要包括Max Beckmann（1884-1950）、Rudolf Schlichter（1890-1955）、Otto Dix（1891-1969）、George Grosz（1893-1959）、Christian Schad（1894-1982）、 Albert Carel Willink（1900-1983）等。

（February 1986）: 33-37

Becker, Christoph and Linda Schadler. *Félix Vallotton: Idyll on the Edge*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Henry Zohn trans. London: Verso, 1973

Bois, Yve-Alain. *Matisse and Picasso*, Paris: Flammarion, 2001

Blizzard, Allison. *Portraits of the 20th century self: an interartistic study of Gertrude Stein's literary portraits and early Modernist portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse, and Pablo Picasso*, New York: Peter Lang, 2004

Brassaï（Gyula Halász）, *Picasso and Company*, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1966

Brodskaïa, Nathalia. *Félix Vallotton: The Nabi from Switzerland*. Bournemouth: Parkstone, 1996

The Burlington Magazine for Connoisseurs, "Independent Gallery. Paintings by Félix Vallotton." 37/212（ November 1920）: 264

Cahn, Isabelle. "Autumn in Paris, Vallotton and the Salon d' Automne, 1903-25," Félix *Vallotton, Fire Beneath the Ice*, Exhibition Catalogue, Amsterdam: Van Gogh Museum, 2014, pp.46-61

Chipp, Herschel B. ed. *Theories of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1968

Clark, T.C. *The Painting of Modern Life: Paris in the art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1984

Clement, Russell T., Annick Houzé and Christiane Erbolato-Ramsey, *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers: Les Nabis, Pont-Aven, Rose + Croix*. Westport, Conn.: Prager, 2004

Cowling, Elizabeth. *Picasso, Style and Meaning*, N.Y.: Phaidon, 2002

Daix, Pierre. *Picasso: Life and Art*, New York: HarperCollins, 1987

Ducrey, Marina. *Félix Vallotton: His Life, His Technique, His Paintings*. Lausanne: Edita SA., 1989

Ducrey, Marina and Katia Poletti, *Félix Vallotton, 1865–1925, L'œuvre peint*, 3 vols. Lausanne: Fondation Felix Vallotton, 2005

Ducrey, Marina, *Félix Vallotton*. Milan: 5 continents, 2007

Ducrey, Marina. "The Icy Vallotton," *Félix Vallotton, Fire Beneath the Ice*. Exhibition Catalogue, Amsterdam: Van Gogh Museum, 2014, pp.15-27

Flam, Jack. *Matisse and Picasso: the Story of Their Rivalry and Friendship*, N.Y.: Westview Press, 2002

Fleckner, Uwe. *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Cologne: Konemann, 2000

Frèches-Thory, Claire, and Antoine Terrasse. *Nabis: Bonnard, Vuillard and Their Circle*. Paris: Flammarion, 1990

Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1959

Goldberg, Claire Moses. *French Feminism in the 19th Century*. N.Y.: State University of New York, 1984

Guisan, Gilbert and Doris Jakubec, eds. *Félix Vallotton: Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre*. 3 vol.（I: 1884–1899; II: 1900–1914; III: Journal 1914–1921）Paris-Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1973-75

Hahnloser-Buhler, Hedy. *Félix Vallotton et ses amis*. Paris: Editions A. Sedrowski, 1936

Harrison, Charles. Paul Wood and Jason Gaige eds. *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998

Herbert, Robert L. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven: Yale University Press, 1991

Kostenevitch, Albert. *Bonnard and the Nabis*. New York: Parkstone Press International, 2005

Madeline, Laurence. ed. *Pablo Picasso, Gertrude Stein : correspondence*, New York : Seagull, 2008

Marina Ducrey. "The Icy Vallotton." Félix Vallotton, *Fire beneath the Ice*. Exhibition Catalogue, Amsterdam: Van Gogh Museum, 2014, p.12-27

Mauner, George L. *The Nabis: their History and their Art*, 1888-1896. New York: Garland, 1978

Mellow, James R. "The Stein Salon Was the First Museum of Modern Art," *New York Times Magazine*, December 1, 1968, sect. 6, pp.48-51, 182-87, 190-91,〈https://www.nytimes.com/books/98/05/03/specials/stein-salon.html〉（2016/08/20）

Natanson, Thadée. "Expositions," *La Revue Blanche*（8）: June 1895, pp. 521-524〈http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15529g/f549.item.zoom〉（2016/07/02）

Negri, Renata. *Matisse and the Fauves*, New York : Lamplight Publishing, 1975

Newman, Sasha M., essays by Ducrey, Marina et al. *Félix Vallotton*. New Haven: Yale University, 1991

Rabinow, Rebecca A., ed. *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, patron of the avant-garde*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006

Rosenblum, Robert.“Ingres's Portraits and Their Muses,”eds. Gary Tinterow and Philip Conisbee, *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1999, pp.3-24

Rohy, Valerie. *Impossible Women: Lesbian Figures and American Literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University, 2000

Rubin, William, ed. *Pablo Picasso, a retrospective*, New York: Museum of Modern Art, 1980

Shapiro, Michael. *The Jewish 100: a ranking of the most influential Jews of all time*, London: Simon & Schuster, 1997

Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1933

Stein, Gertrude. *Picasso*, 1938, N.Y.: Dover, 1984

Stein, Leo. *Appreciation: painting, poetry and prose*. New York: Crown. c1947

St. James, Ashley. *Vallotton: Graphics*. London: Ash & Grant, 1978

Thomson, Belinda. *Vuillard*, London: Phaidon, 1988

St. James, Ashley. *Vallotton: Graphics*. London: Ash & Grant, 1978

Sweeney, James Johnson.“Picasso and Iberian Sculpture,”*Art Bulletin*, 1941, pp.191-98

Vallotton, Félix. *Livre de raison*, published in *Félix Vallotton.1865-1925*. Exhibition Catalogue, Zurich: Kunshaus, 1938

Valloton, Félix. *La Vie Meurtriere*（Lausanne: Editions de l'Aire, 1979; first published in *Mercure de France*, 15 Jan.-15 March, 1972

Vollard, Amboise. *Recollections of a Picture Dealer*, trans. Violet M. Macdonald, Boston: Little, Brown, and Company, 1936

Watkins, Nicolas,“The Genesis of a Decorative Aesthetic.”*Beyond the Easel, Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*. ed. Gloria Groom, New Haven: Yale University Press, 2001

Werth, Margaret. *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002

Wineapple, Brenda. *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2008

Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger, N.Y.: Dover Publications, 1932

海明威，《流動的饗宴：海明威巴黎回憶錄》，成寒譯（臺北：九歌，1999）。

圖1　瓦洛東，《烏森巴克先生肖像》，1885，油彩、畫布，97×31cm，Kunsthaus Zurich

圖2　瓦洛東，《自畫像》，1885，油彩、畫布，70×55.2cm, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

圖3　瓦洛東，《畫家的父母》，1886，油彩、畫布，102×126cm，Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

圖4　瓦洛東，《拿著帽子的菲利克斯・加辛斯基（Felix Jasinski）》，1887，油彩、畫布，65.5×60.5cm，Ateneum, Helsinki

圖5 瓦洛東，《梳妝台旁的蜜希雅》，1898，蛋彩畫、紙板，35×27cm，Private collection

圖6 瓦洛東，《蜜希雅．苟德柏斯克》，1898，樹膠水彩、紙板，35.9×29cm，Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich

圖7 瓦洛東，《塔迪．納坦松》，1897，油彩、紙板，66.5×48cm，Musée de Petit Palais, Geneva

圖8 瓦洛東，《亞歷山德赫．納坦松》，1899，油彩、畫布，81×65cm，Musée d'Orsay

圖9　瓦洛東，《瑪特．梅洛》，1898cm，油彩、畫布，73×60cm，Kunsthaus Zurich, Vereinigung Zurcher Kunstfreunde

圖10　瓦洛東，《史蒂芬．納坦松像》，1897，油彩、畫布，46×55cm，National Gallery of Canada, Ottawa

圖11　瓦洛東，《阿瑟．藍波》，1896，《面具之書》插圖

圖12　瓦洛東，《安德列．紀德》，1896，《面具之書》插圖

圖13　瓦洛東，《保羅．魏爾倫》，1896，《面具之書》插圖

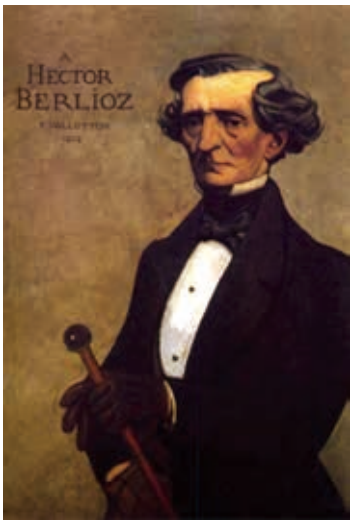


圖14　瓦洛東，《白遼士裝飾肖像》，1902，油彩、紙板，105×75cm，Private collection

圖15　瓦洛東，《魏爾倫裝飾肖像》，1902，油彩、紙板，73×82cm，Private collection

圖16　瓦洛東，《左拉裝飾肖像》，1902，油彩、紙板，63×75cm，Private collection

圖17　瓦洛東，《五位畫家》，1902-03，油彩、畫布，145×187cm，Kunstmuseum Winterhur

圖18　德尼，《向塞尚致敬》，1900，油彩、畫布，180×240cm，Musée d'Orsay

圖19　瓦洛東，《葛楚德．史坦肖像畫》，1907，油彩、畫布，100.3×81.2cm，The Baltimore Museum of Art

圖20　塞尚，《持扇子的塞尚夫人》，1878/77，油彩、畫布，92×73cm，Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich

圖21 馬諦斯，《戴帽的女人》，1905，油彩、畫布，80.65×59.69cm，San Francisco Museum of Modern Art

圖22 馬諦斯，《綠色條紋的馬諦斯夫人》，1905，油彩、畫布，40.5×32.5cm，Statens Museum for Kunst, Copenhagen

圖23 瓦洛東，《倚臥黃色墊子的裸女》，1904，油彩、畫布，98×146cm，Private Collection

圖24 畢卡索，《葛楚德．史坦》，1905-6，油彩、畫布，100×81.3cm，The Metropolitan Museum of Art

圖25　安格爾，《路易．貝赫丹肖像》，油彩、畫布，116.2×94.9cm，Musée du Louvre

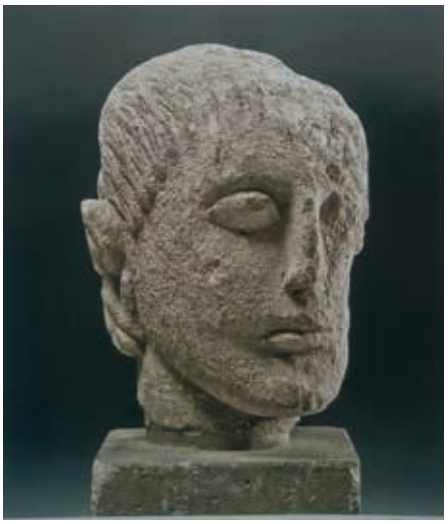


圖26　依比利亞男子頭像，西元前3世紀，石灰石，高20cm，Musée d'Archéologie Nationale, Saint-Germain-en-Laye

圖27　戈索爾聖母像，12世紀，木雕彩繪，高77cm，Museu National d'Art de Catalunya, Barcelona

圖28　瓦洛東，《夏日黃昏的洗浴者》，1892-93，油彩、畫布，97×131cm，Gottfried Keller-Stiftung, on loan to the Kunsthaus Zurich

圖29　瓦洛東，《羅傑與安潔莉卡》，1896，木刻版畫，木刻版畫，17.9×22.4cm，Galerie Valloton, Lausanne

圖30　安格爾，《羅傑解救安潔莉卡》，1819，油彩、畫布，147×190cm，Musée du Louvre

圖31　瓦洛東，《土耳其浴》，1907，油彩、畫布，130.5×195.5cm，Musée d'Art et d'Histoire, Geneva

圖32　安格爾，《土耳其浴》，1862，油彩、畫布，108×110cm， Musée du Louvre

圖33　瓦洛東，《畫家的父親》，油彩、畫布，81.5×65.5cm，Private collection

圖34　畢卡索，《里歐·史坦》，1905-6，不透明水彩、紙板，24.8×17.2cm，Baltimore Museum of Art

圖35　畢卡索，《艾倫．史坦》，1905-6，不透明水彩、紙板，74×59.7cm，Baltimore Museum of Art

圖36　畢卡索，《自畫像》，1906，油彩、畫布，96.8×73.3cm，Philadelphia Museum of Art

圖37　畢卡索，《喬賽夫．丰達威拉》，1906，油彩、畫布，45.1×40.3cm，The Metropolitan Museum of Art

近代化進程中建功神社的容顏與活動

魏可欣*

摘　要

「近代化」從歷史上來講，主要是指近現代以來，世界各國一種以歐美先進國家所形成的價值為目標，尋求新出路的過程，帶有著西方化的內涵。日本的近代化經驗始於1868年「明治維新」時期，主要的兩大訴求在於「殖產興業」與「富國強兵」。本文擬透過建功神社建築風格的分析，擴及神社的祭祀活動及日本的神道思想，進一步地探討設計師或殖民統治者，如何藉由神社的建築容顏與相關活動，思考近代化相關問題。

關鍵詞

日治時期、近代化、建功神社、井手薰

* 作者為國立歷史博物館公共事務小組研究助理。

Facades and Activities of the Kenko Shrine in the Modernization Process

WEI, Ke-Hsin*

Abstract

The concept of modernization, historically, means that the countries of the world take the value of Western developed countries in order to find new ways. Transitioning from 'traditional' to 'modern' is not merely the advancement in technology and the introduction of Western practices. The experience of the modernization in Japan began with the Meiji Restoration in 1868. The two main points are the Japanese industry breeding and business initiating policy to make the country rich. This paper examines the architectural style of the Kenko Shrine, the sacrificial rites, and Shinto thought in Japan. This paper aims to examine how the architect and colonial government created the new style of Shinto Shrine by changing its architecture and activities in order to achieve Modernization.

Keywords

Japanese colonial period, Modernization, Kenko Shrine, Ite Kaoru

* Research Assistant, Public Affair Office, National Museum of History.

壹、前言

今日南海路上國立臺灣藝術教育館的南海藝廊小天壇展場（圖1），前身其實是昭和三年（1928）完工的建功神社（圖2），由當時臺灣總督府土木局營繕課課長井手薰（1879-1944）所設計。觀者若比較文獻照片上建功神社的建築風格，會發現它和一般熟悉的日式神社外觀迥異，關於它特殊的建築風貌，在學者黃士娟、溫祝羚撰寫的碩士論文中，對該神社的設計者、設置過程、神社配置、建築樣式、空間感等已有詳盡的討論。[1] 本文擬奠基於上述研究基礎，將建功神社置於日治時期臺灣近代化過程，企圖經由對建功神社建築風格的分析，擴及神社的祭祀活動及日本的神道思想，進一步地探討設計師井手薰或殖民統治者，如何在殖民地臺灣，藉由建功神社建築容顏的打造與其相關活動，展現國家文化的主體性並思考新的出路。

貳、建功神社興建背景與設計師井手薰

根據黃士娟的研究，創立建功神社是始於臺灣神社宮司山口透的想法，其於1913年（大正2年）始，便向當時總督佐久間左馬太提出建議書。[2] 然而，當時的建議未被馬上採納，直到1925年（始政30年），簑和律師向伊澤多喜郎總督提出建立神社之建議，伊澤親赴東京請加藤首相於國庫編列九萬元預算，後歷上山滿之進總督，工程終於在1928（昭和3年）7月完工，社號依總督之意見命名為「建功神社」，於同月14日舉行鎮座祭，祭神共有15,691位，其中臺灣人有3,530位。[3] 基本上，建功神社主要為紀念及祭祀領臺期間因公殉職者及陣亡將士而設，上自總督府、下至民間的日本人士均極為重視，故有「臺灣的靖國神社」之稱。[4] 然而，建功神社蓋好後評價不一，為此1932年該建築設計者井手薰還在《臺灣建築會誌》上發表文章，對材料、樣式、構造方式及設計

1 黃士娟，《日治時期臺灣宗教政策下之神社建築》（中壢：中原建築研究所碩士論文，1998年）；溫祝羚，《空間元素的並列到調和：以日治時期井手薰主導之建築活動為例》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012年）。
2 黃士娟，《日治時期臺灣宗教政策下之神社建築》（中壢：中原建築研究所碩士論文，1998年），頁119。
3 參見黃士娟，頁118-121。
4〈建功神社或四月三十日舉行大祭〉，《漢文臺灣日日新報》，1928年2月19日4版。

原則等作解釋，主張在材料方面應配合臺灣的風土，建築樣式要加上本土的樣式，構造方式採用最進步的西洋式手法，並融合臺灣及日本風格。[5]

井手薰畢業自東京帝國大學建築學科，屬於第三代的日本建築家，相對於第一代的基礎建立，二、三代除了對建築材料的掌握，更多了對建築風格或建築趣味的認知。1911年（明治44年）9月，他隨著該時代多數人奉行「報效國家」的使命來到臺灣，相較於其他日本建築師短暫駐臺，他在臺灣待了二十三個年頭，臺灣猶如他第二個故鄉。基於長期駐臺對臺灣氣候的了解及對建築材料及方式的掌握，在設計建功神社時，他很清楚為順應臺灣濕熱的氣候，避免白蟻問題，應該用西洋的技術處理新的建築材料，並預期新的材料特性會導致不同建築造型產生。基本上，關於新的建築造型，他認為必須符合日本神社內涵，且帶有讓臺灣人產生親切感的臺灣樣式。究竟井手薰是如何調合和、洋、本島等複雜的多樣風格及文化差異？以下擬就建功神社的建築風格作分析討論。

參、建功神社建築風格

研究者指出，神社為日本統治政策國家神道的重要一環，藉由強制性的神道信仰推動，以達皇民化的統治目的。[6] 針對臺灣地區的「神社」，日本殖民政府頒布幾次相關的法令。根據陳鸞鳳的研究，第一個最詳細、最重要的法令，是大正十二年（1923）6月23日頒布府令第五十六號，共有28個條文，縣社以下的神社，舉凡與神社的創立、移轉、廢止、合併等相關的內容都具備，其它如神社域內的竹木砍伐、保護，也都有詳細規定。同年頒布府令第57號，對「社」和「遙拜所」沒有被列格的神社，也列入管理。隔年，頒布總內第一一三二號的「神社及社處理的相關要件」，則明文規定神社地點的選定。[7] 基本上，建功神社屬於無社格的護國神社，主要祭祀對象為明治28年（1895）

5 井手薰認為建功神社材料必須進行改建，考量臺灣氣候，避免因為白蟻侵蝕腐朽，主張以混凝土、磚、鋼鐵等現代建築取代材料木材；樣式主張採用最進步的西洋式手法，除了帶一點西洋風格，另外還要加上臺灣風格，還不能失去日本風格；關於設計原則，他認為神社形式外觀上要避免完全模仿西洋式趣味，在本殿以外的各個部份努力加入東洋式的裝飾，本殿仍努力採用純日本式。參見黃士娟，頁132-133。

6 陳玲蓉，《日據時期臺灣宗教政策研究—以神道為中心》，（臺北：淡江大學日本研究所碩士論文，1990年）。

7 陳鸞鳳，《日治時期臺灣地區神社的空間特性研究》（臺北：臺灣師範大學地理學系博士論文，2006年）。

以降，於臺灣戰死、準戰死、殉職、準殉職、殉難者。[8]

（一）整體布局：主建築體一相連的拜殿本殿

由金子常光於昭和9年（1934）所繪製的地圖《臺北市大觀》（圖3），可看出建功神社之相對位置，即位於臺北市南門町植物園內的武德殿旁，向著今日的南海路，女子高等學院（今國語實小）、第一中學校（今建國高中）在其對面。又，從當時印刷成明信片樣式的航空俯照圖（圖4）可見，建功神社被植物園的綠林環繞，朝主要幹道以半楕圓的過渡空間作為鳥居的設置地點，呈現直線性和單一性的空間布局，由外而內分別設參道、神橋與神池、長方形的水池（前端設有手水舍）、拜殿到最深處的本殿，附屬的空間如休息室、社務所等則往拜殿的左右兩側延伸，圍繞著長方形的水池與拜殿形成一個ㄇ字型的合院配置方式（圖5）。

此區建築體採中軸對稱，主建築體以錐狀短列柱撐起的圓頂與主牆面為中心，左右對稱開展。主建築體的設計，基本上是遵循主牆、立柱、側牆漸次低落，並以水平飾帶相互連結。主牆面中央，以垂直形的三連拱開窗作裝飾；左右兩邊的側牆，飾有短方形二連拱開窗；主牆和側牆以突出的假立柱作區隔。整體看來，主建築體的設計非常地簡潔，並無繁複的裝飾，且有意用顏色作為外觀變化。另外，主建築體和兩翼的附屬空間則以突出的廊簷設計做聯結，共同圍繞著長方形水池。整體建築共通的特色為採用鋼筋混泥土製造，表面施以不同的材料，鍾雅薰曾對材料做過分析，指出拜殿圓頂是混泥土之上鋪銅板，兩側的附屬空間及後方延伸的本殿則上鋪臺灣平瓦，而側廊屋頂則是覆上中國式青瓦。從材質的掌控，顯示井手薰對臺灣島的素材應用能力，也表明他擅於利用材質來區別建築空間和突顯建築樣式。[9]

8（大正三年）〈ナ/台灣招魂設立建議書〉《總督府公文類纂》，永保第33卷，第5門第5款6類5之5。
9 鍾雅薰，〈從建功神社看井手薰的設計理念〉，http://www.bp.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2014/06/102-1。

（二）樣式

對井手薰而言，建功神社的設計如何融和和、洋、本島等複雜的多樣風格，無疑是他將面臨的最大挑戰。基本上，這樣的課題在井手薰的老師輩伊東忠太（1867-1954年）便已經開始實踐。伊東忠太以探索日本建築文化之自明性著手，在明治末期打出印度樣式；在大正、昭和又嘗試了中國風及泰式，試著將亞洲樣式導入日本近代建築，以對抗歐洲勢力。[10] 在老師的啟發下，井手薰很可能也接受這樣的建築理論，以融和和、洋、本島等複雜的多樣風格，當作他實踐目標。若將建功神社的主體建築與竣工於大正15年（1926）明治神宮外苑的聖德紀念繪畫館做比較，會發現兩者共同的時代樣貌，皆以中央圓頂設計，除去繁複裝飾，呈現出簡潔清晰的外貌，以突顯新建築材料的厚重感。這時期的設計師似乎有意識地脫離原本歷史主義的學習，嘗試加入個人化詮釋。究竟井手薰所要摻入的「東洋式的裝飾」風格來源為何？以下筆者乃試著就不同的建築母題做分析。

a. 鳥居

學者的研究指出，建功神社的鳥居形式近似於臺灣傳統牌坊，成四柱三間，上鋪琉璃瓦，簷兩端飾有鴟吻，異於一般神社簡潔的鳥居樣式。但若進一步地分析會發現，它其實有很多的日式元素。首先就鳥居的構造而言，基本上是將日本三輪鳥居（圖6）與兩部鳥居（圖7）做結合，即以四柱三間為整體架構，加入稚兒柱、控貫，成為較繁複的結構。又，鳥居上鋪有圓筒狀的琉璃瓦屋簷，簷兩端飾有鯱樣的鴟吻裝飾，在日本傳統寺廟都可看見。建功神社的鳥居形式，相較於學者推論的接近臺灣傳統牌坊，筆者則認為是井手薰在雜揉多樣和式風格後的創作趣味，但他這樣的改良可能有意營造他所察覺到「臺灣式的稍微濃厚」，便於增進島民的親切感。

10 藤森照信（黃俊銘譯），《日本近代建築》2版（臺北：五南出版，2014年），頁237-240。

b. 長方形水池及圓頂

溫祝羚的研究認為建功神社主建築和附屬空間圍繞著水池於ㄇ字型合院的空間配置，容易令人聯想到伊斯蘭建築的視覺觀感。而建築的空間感介乎宗教與陵墓般的氛圍，基本上是伊斯蘭建築風格的重要特色，故建功神社的圓頂及神池設計，很可能是受印度的伊斯蘭陵墓建築所啟發。[11] 的確，建功神社圓頂設計方式，以列柱撐起半圓頂，可見於蘇萊曼清真寺（Süleymaniye Camii，圖8）。又，主建築和附屬空間圍繞著水池於ㄇ字型的合院配置空間，亦參見於阿罕布拉宮（Alhambra）的香桃木院（Patio de los Arrayanes，圖9），而兩者皆以於建築主體外搭出廊簷式的走道作為表現手法。此外，建功神社拜殿內的裝飾極為簡潔，多以幾何造型作為表現，如半圓拱處有三個圓形飾，上方飾有長短相間的環形裝飾帶（圖10-1；10-2），此則讓人聯想到科爾多瓦主教座堂（Cabildo Catedralicio de Córdoba）紅白相疊的拱柱（圖11）。而拜殿外側迴廊窗櫺（圖12-1；12-2），繁密的幾何紋樣同樣讓人聯想與伊斯蘭窗櫺。從建築外貌、空間配置及裝飾紋樣等，顯現出建功神社與伊斯蘭建築風格的相似性，究竟設計師井手薰是通過怎樣的方式，汲取伊斯蘭建築風格？日後或許透過對其進一步研究，可以從文獻資料上找到更直接的聯繫。

肆、建功神社的祭祀活動與神道思想

「奉納」（ほうのう），意即以虔敬的祭儀對神明的奉獻、獻納。據林丁國研究指出，建功神社奉納乃由原招魂祭改制而來，於1908 年開始舉行，以因公殉職、殉難的軍人、軍屬、警察、隘勇等為祭祀對象。通常在每年五月初舉行，全島以濁水溪為界，溪北在臺北舉行，溪南在臺南。臺北招魂祭，通常於武德殿（今臺北植物園內）舉行，上午行祭典、下午則是送魂式。每當招魂祭舉行之時，總督府文武官員代表、各廳內地人及本島人代表、有爵位、有勳位者、婦人團體、遺族家屬等一同拜奠。[12] 凡是曾為臺灣這塊土地犧牲者，不

11 溫祝羚，《空間元素的並列到調和：以日治時期井手薰主導之建築活動為例》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012年），頁33-34。

12 林丁國，《觀念、組織與實踐：日治時期臺灣體育運動之發展》（新北市，稻香出版社，2012年），頁238。

論官民，亦不分內地人本地人蕃人（原住民）均得以入祀。但必須經由當時臺灣總督府籌組「建功神社合祀者資格審查會」，審查通過後才可入祀，入祀的基本條件：1、戰死者；2、準戰死者；3、殉職者；4、準殉職者；5、殉難者。[13] 即設立建功神社、配置神職，乃為使遺族及一般民眾於平時便於參拜。

然而1928年建功神社落成後，原招魂祭旋即廢止，各地只舉行遙拜儀式。同時，由臺灣體育協會舉辦第一屆建功神社奉納體育大會，從全島各地選拔運動健將進行比賽，藉此獻納、告慰神社中殉職人員之英靈。競賽項目計有男子軟、硬式網球（單、雙打）、女子軟式網球（僅單打）、中等學校棒、籃、排、曲棍球賽、田徑、游泳、馬術、弓術、銃術、柔道、劍道等項。競賽內容包含現代西洋與日本傳統體育活動，場地分散在內務局、專賣局、臺灣銀行、臺北一中、高等學校、圓山運動場、植物園武德殿等地。有趣的是，自建功神社體育大會舉辦後，此後競賽項目及參賽選手、觀眾人數更是屢創新高（圖13），同時也成為（全日本）明治神宮競技大會的臺灣區預選賽，即每年春季，在建功神社體育大會選拔成績優異的臺灣選手，以參加秋季舉行的全日本運動大會。[14] 從原本招魂祭舉行到奉納體育大會的演變，建功神社舉辦活動的改變或許也表明了日本神道思想的轉變。

基本上，「神道」這個辭，出自於《日本書記》（成於720年，即奈良時代前期的歷史書）對於日本神祇的信仰即是「道」，神道擁有自由的性格。[15] 神道是基於尊重生命的概念所產生的宗教，「產靈」——也就是「產出、創造生命」的行為，被認為是最大的善行。這個「生命」不只是人類與動物之分別，就概念而言，人類所造出的各樣物品都涵蓋在其中。[16] 明治維新，主要以引入歐美的科學技術、發展產業、組成強而有力的軍隊（即是「富國強兵」），但對於將國學思維銘記在心的庶民而言，新政府就應該要如國學所述，一定得要復興古代在天皇統治下，所進行的祭神形式。[17] 另外，日本神社自古以來都會在晝夜同長的特別之日（春分、秋分）舉行御魂祭，明治政府則

13 林丁國，頁240-241。
14 林丁國，頁241-242。
15 武光誠，《日本神道文化圖解》（臺北：商周出版，2008年），頁21。
16 武光誠，頁34-35。
17 武光誠，頁138-140。

將招魂祭擴展為奉納體育大會，同樣於春季、秋季舉行，或許別有鼓勵運動精神，強健人民體魄的用意。由是觀之，日本的神道思想並非一成不變的概念，而是隨著社會的發展與時推移。

伍、小結

日本「明治維新」的近代化經驗雖以「殖產興業」與「富國強兵」為兩大訴求，事實上，卻產生相當程度精神性的質變。以井手薰設計的建功神社為例，他大膽地改變了神社建築既定樣貌，如傳統以屋頂形狀分為平入、妻入和複合社殿的神社建築形式，他看似捨棄不用，改採西洋建築技術，設計出雜揉東洋（日本、臺灣、伊斯蘭）趣味的新建築樣貌。對設計者而言，這充滿實驗性的建築經驗，像是他在思考如何將日本融合於世界的過程，即建功神社的建築樣式如鳥居、神橋、神池、手水舍、拜殿、本殿等都是可以改變，但屬於日本文化內涵的元素，如神社整體空間配置，由參道→鳥居→神橋→神池→手水舍→拜殿→本殿；祭祀核心——本殿，基本上，不太改變。

對於國家主體——日本而言，藉由「神佛分離令」及宣告「以神社作為國家祭祀」實行的國家神道，舉凡神社的創立、移轉、廢止、合併、地點、方位等都必須經由國家法令規定，促使宗教力量減弱，雖有助於富國強兵，但卻很可能變相的造成軍國主義。而從招魂祭擴展為奉納體育大會，同樣地具有使宗教朝世俗化發展，有助於大眾參與。總之，將建功神社置於日本近代化脈絡的觀察會發現，不論是神社興造或祭祀活動都呈顯較大的實驗性，但此階段的實驗已不是全盤西化，而是會將日本文化傳統納入考慮，試著找尋關聯，以便將目光擴展至世界。

參考書目

林丁國，《觀念、組織與實踐：日治時期臺灣體育運動之發展（1895-1937）》（新北市，稻香出版社，2012年）。

武光誠，《日本神道文化圖解》（臺北：商周出版，2008年）。

陳玲蓉，《日據時期臺灣宗教政策研究—以神道為中心》，（臺北：淡江大學日本研究所碩士論文，1990年）。

陳鸞鳳，《日治時期臺灣地區神社的空間特性研究》（臺北：臺灣師範大學地理學系博士論文，2006年）。

黃士娟，《日治時期臺灣宗教政策下之神社建築》（中壢：中原建築研究所碩士論文，1998年）。

溫祝羚，《空間元素的並列到調和：以日治時期井手薰主導之建築活動為例》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2012年）。

鍾雅薰，〈從建功神社看井手薰的設計理念〉，（http://www.bp.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2014/06/102-1）。

藤森照信（黃俊銘譯），《日本近代建築》2版（臺北：五南出版，2014年）。

圖1 南海藝小天壇展場

圖2 建功神社（《臺灣記憶》資料庫）

圖3 金子常光於昭和9年（1934）所繪製的《臺北市大觀》（《臺灣鳥瞰圖1930年代台灣地誌繪集》）

圖4 建功神社俯照圖（《建功神社繪葉》建功神社社務所）

圖5　建功神社社殿（《建功神社繪葉》建功神社社務所）

圖6　三輪鳥居

圖7　兩部鳥居

圖8　蘇萊曼清真寺（Süleymaniye Camii）

圖9　阿罕布拉宮（Alhambra）的香桃木院（Patio de los Arrayanes）

圖　10-1；10-2　建功神社拜殿內的裝飾（《臺灣建築會誌》，第4輯第1號）

圖11　科爾多瓦主教座堂（Cabildo Catedralicio de Córdoba）紅白相疊的拱柱

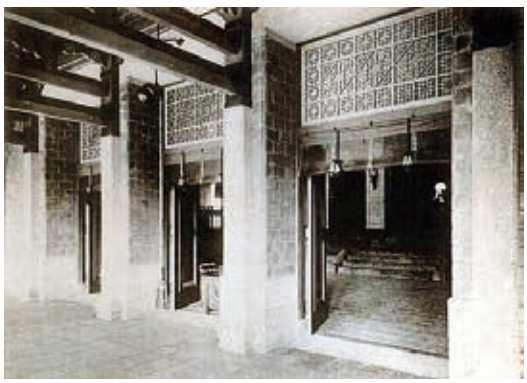


圖12-1；12-2　建功神社拜殿外側迴廊窗櫺（《臺灣建築會誌》，第4輯第1號）

圖13　第12回全島選手權排球大會暨第2回全島公學校教員排球大會於1940年（昭和15年）9月21-22日（日本紀元2600年）於台北第一高女校庭舉行，男子一般部由台北團獲得優勝，州對抗教員由臺北團獲得優勝。比賽選拔到日本參加第11回明治神宮國民體育大會其中有兩位台灣人，一位是陳添富（後排右五）另一位是張剛輝（前排左一），其餘皆是日本人。

博物館數位圖像授權營運模式探析

王雅璇*

摘 要

綜觀博物館圖像授權起源是19世紀的英國，販售傳統攝影圖像為起始，21世紀90年代起，各國推動博物館藏品數位化的計畫，衍生數位圖像授權的各式議題，博物館的圖像多數是拍攝博物館藏品的數位成像，因此除了經濟價值之外還具有文化載體的特殊性，因此如何平衡經濟與文化價值之間的利用，一直是博物館圖像授權政策的核心議題。台灣依然是透過授權程序提供數位圖像讓大眾使用，傳統的圖像授權主要服務學術與教育的非營利使用者，但此營運主軸在近年已有所變革，乃因圖像授權的商業應用在文創法頒布後呈現顯著的成長。博物館的圖像歷經快速膨脹成長的數位化時代後，現今需要面對龐大圖像數量的管理問題，博物館發展圖像授權的經營管理策略，已是勢在必行的趨勢，本文欲提供理論框架分析博物館授權的營運模式之探析，進一步探究博物館如何創造更符應社會需求的角色，以數位典藏作為形塑馬爾侯所預言之「無牆的想像博物館（museum without wall）」的基礎，再造「共享」之理念。

關鍵詞

著作財產權、圖像授權、無牆博物館、創用CC、數位典藏、授權模式

* 作者為國立歷史博物館文創行銷組研究助理。

A Study on License Operations of Museum Digital Image

WANG, Ya-Hsuan*

Abstract

This paper explores the current approaches and the turns of digital image licensing policy in Taiwan. We focus on providing suggestions to a sustainable model of images licensing for museum in Taiwan. After digitalization project in Taiwan for ten years, there are amounts of digital content which held by museums.

We care about that how are museums facing and handling access to their images in a digital environment.

The Digital Archives open the museum cabinet to provide the public another channel for contacting collections of museums, general public can use the museum images rely on licensing mechanism. This study aimed to explore what changes in the function and significance of museum image license since Digital Archive. Moreover, this study expects to be image license policy reference for museum in Taiwan.

In conclusion, we try to look for the way of sharing and prosperity of cultural heritage in Taiwan. Access in digital word for museum is not only about dilemma of fee or free, but also about the convenience of digital environment, technological supporting, internal management to contribute to a friendly access. Museums have to change the role of image licensing from dominant controllers to innovation facilitators in the digital age.

Keywords

Intellectual Property Rights, image licensing, museum without walls, Creative Commons, Digital Archive

* Research Assistant, Creativity and Marketing Division, National Museum of History.

壹、緒論

「一個無牆的博物館已向我們敞開，他將極大地擴展眞正的博物館在其高牆內向我們揭示出的有限的藝術世界。」[1]

——André Malraux

經過政府長期推動數位典藏計畫與文化創意產業發展的影響下，由政府與民間投入數十億資金，歷時超過十年時間建置「數位典藏」。在90年代同一時期，國際各國也進行數位型國家數位計劃，博物館圖像的主流性質時至當代已轉變為數位圖像[2]。數位圖像的製作成本高，其講求由科技導引之影像精細度能與原物件達到幾近相同的標準，而數位圖像的再製成本則趨近於零，並且可快速複製，因此數位圖像的易達性與傳播性皆優於傳統圖像。

然而「數位」在文化的範疇中猶然有被負面化的意涵，雖然在近十年已有各國政府與文化機構將數位典藏列為重點文化政策，無形中提升了數位化的正面意義，數位圖像猶如開放的典藏庫，無論觀眾是否能到館參觀，人們都有可能在不同的載體及脈絡中見到數位圖像，其隱身、不可見部分引發觀者的想像與好奇，亦或是簡化了觀者的想像力，只觀看數位圖像而卻不曾有欲望想接觸藏品。兩者現象都可能共存於世界之中，博物館在依舊無法監控人們的行為，而只能為大眾敞開大門，並在時代的演進中不停的創造推廣（outreach）方式。

博物館歷經快速膨脹成長的數位化時代，現今需要營運管理數量龐大的數位典藏資源，國內博物館在文化創意產業發展法頒布之後，以及各博物館逐漸面臨自負盈虧的挑戰等趨勢影響下，數位圖像授權成為當代博物館推行文化創意產業的基礎之一，其圖像授權政策逐漸產生轉變，商業性應用成為各大博物館修訂授權辦法的強勢考量之一。加上博物館組織結構的功能轉向，如故宮博物院、國立歷史博物館皆成立文創行銷業務單位，藉由專門組室的策略運作以

1 André Malraux著，李瑞華、袁楠譯，《無牆的博物館：藝術史：插圖珍藏本》（廣西：廣西師範大學出版社，2001），頁93。

2 本文擇定的研究範圍中所指的「數位圖像」，乃為博物館以將著作權權利盤點清楚的可授權標的，因此可分為落入公共領域，或是未落入公共領域，但已簽屬雙方授權合約的數位圖像，考量目前國內博物館仍是將所有館藏數位圖像通過授權程序給予社會使用，本文研究之營運分析範圍則從其目前實務情況，一併納入仍受著作權保護與已落入公共領域的作品數位圖像。

賦予圖像授權政策更靈活的運用策略，皆可觀察數為圖像授權政策已逐步受到重視並持續發展。

因此，令筆者進一步反思，當代博物館數位圖像授權的政策應如何持續發展以體現與大眾共享文化資產的核心精神？本文欲提供理論框架分析台灣博物館授權的營運成果，以經濟學之觀點探究圖像授權之營運模式及其產業特徵，並輔以個案研究，探討其如何運用模式與產業特徵於圖像授權策略的發展，因此，博物館圖像授權的營運分析將成為本文的探問焦點。

貳、打開博物館的奇珍異寶櫃

圖像授權源自於2個世紀之前即有的服務，倫敦大英博物館（The British Museum）即是博物館開始拍攝藏品圖像的先鋒，19世紀攝影技術開始改革萌芽後，大英博物館開始接受攝影圖像的捐贈以及攝影師拍攝藏品的請求，書籍印製部門的主管Anthony Panizzi也認為複製圖像可以補足闕漏的書籍印刷頁面或是刻版類藏品，能為研究者帶來助益，在Sir Charles Wheatstone的推薦之下，英國攝影師Roger Fenton（1819-1869）受大英博物館之邀為藏品用攝影做記錄，1853年10月8日Roger Fenton正式成為大英博物館首位官方攝影師[3]，並販售博物館內拍攝的藏品、博物館記錄活動的照片，此為博物館圖像記錄與圖像授權的起始。

21世紀數位化科技蓬勃發展成為圖像授權的重要轉折點，博物館界約從60年代開始有數位化電腦作業，國際間於90年代起，博物館與政府基於典藏保存、推廣文化政策的使命，執行各式博物館典藏品的數位化計劃，累積了十分豐富可觀的數位圖像資源，也增加了藏品典藏的方式，更拓展圖像的生產模式，進而改變圖像授權的方式與特性，博物館邁入數位化時代後，數位圖像的大量生產讓博物館方握有大量的著作權權利。

3 Fenton, Roger. "Photographer of the 1850s." *London: South Bank*（1988）., 11.

一、博物館為數位圖像之重要生產者

國際博物館界約從十幾年前就已開始投入大量金錢與人力資源，大規模的進行藏品數位化，例如Getty Museum相關聯之信託組織J. Paul Getty Trust在1997年至2002年間以420萬美元的經費成立「電子圖錄創始計劃（Electronic Cataloguing Initiative）」，贊助了21個洛杉磯區域以視覺藝術為主要蒐藏的博物館[4]；2002年英國文化媒體體育部的Culture Online Project計劃[5]；大英博物館2006年成立「梅林計劃（Merlin Project）」執行為期三至四年的專案，由檔案部門（Documentation Section）所負責。

國內博物館界為跟進世界潮流，從民國91年行政院國家科學委員會主導的「數位典藏與數位學習國家型科技計劃」，以及同一年文建會的「國家文化資料庫」計劃所展開，輔導全國重點博物館藏品全面建置數位圖像，因此各博物館開始推動自身藏品數位典藏之各項子計劃，投入發展推動近十年，成果豐碩，目前兩大國家計劃已相繼結案。

「數位典藏與數位學習國家型科技計劃」為文獻中最早開始進行數位化的相關國家計劃，主要目標是將國家重要文物典藏數位化的國家型計劃[6]，兩期計劃所投入的百億元資金，用以建置數位典藏之前置作業與圖像資料使用的維持等，是最大型的文物典藏數位化計劃，依據此計劃聯合目錄成果入口網資料統計，目前數位化影像已有4,033,803筆[7]。另一計劃則是文建會在民國91年進行「國家文化資料庫」計劃，是「挑戰2008—六年國家發展重點計劃」之數位台灣計畫「網路文化建設發展計劃」之下的一項基礎建設子計劃[8]，目標旨在蒐集分散全國各地的文化資源，共編列約35億元經費分為六年執行，以文化類型做為徵集的分類依據[9]，詮釋資料共計682,228筆，數位化物件1,556,804筆。

4 蔡昭儀著，《全球古根漢效應》，（臺北：典藏藝術家庭，2004），頁94。
5 Parry, Ross. *Recoding the museum: Digital heritage and the technologies of change*. Routledge, 2007.
6 詳見數位典藏與數位學習國家型計劃網站，http://www.teldap.tw/Introduction/introduction.php，瀏覽日期2016/5/1。
7 詳見數位典藏與數位學習成果入口網，http://digitalarchives.tw/，瀏覽日期2016/06/13。
8 郭鎮武，〈行政院文建會數位文化政策規劃初探〉，《中華民國圖書館學會會報》，第75期，（臺北：中華民國圖書館學會，2005），頁97。
9 詳見國家文化資料庫網頁，http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/index.jsp，瀏覽日期2016/05/31。

博物館因為透過各型藏品數位化計劃的推動，在近十年國內博物館圖像快速增加，其增加的圖像數量，遠超越博物館開始有記錄藏品圖像的19世紀，到20世紀末的數量，如此大規模的博物館圖像產量，讓博物館開始重視圖像的利用問題，以及開始策略性的進行經營管理。不同於市場上圖庫公司或代理商以利潤為首要目標，博物館作為圖像生產者角色，核心使命即是以平等、分享、互惠的精神進行圖像生產，此一觀點也呼應了博物館的平等性之理念[10]，在國家政策的補助之下進行全面性的數位典藏，讓多數無法在常設展或是特展中被展覽、被觀看的眾多藏品，能有呈現於世人面前的機會。

二、無牆博物館：博物館數位圖像之功能與意義

博物館界如此執著與投入藏品數位化的工程，起始理念乃基於落實博物館社會責任之精神，並且看重數位圖像能為博物館帶來的重要功能，以典藏、外部推廣、經濟三面向之影響力為首要。

（一）數位圖像為文化載體

故宮曾提出「無牆博物館」之概念作為數位典藏紀錄片片名[11]，無牆博物館（Museum without Walls）一詞是由法國首任文化部長André Malraux在1947年的著作中所提出[12]，依據國內博物館學學者張婉真所譯，其應直譯為「想像中的博物館」[13]，「Museum without Walls」則為英文版的翻譯。馬爾侯在距今半世紀前觀察到複製圖像所帶來的影響，讓他創造了「無牆博物館」這個象徵性的辭彙，並在當代被轉化為博物館的推廣、數位化、虛擬博物館等概念。

馬爾侯書中特別闡述攝影及印刷技術所達到的圖像複製所產生的視覺觀看的變化，例如當複製涉及到那些次要的藏品時，複製就會有非常顯著的重要性，因為圖像可以突顯物件的部分特徵，賦予作品在圖像上的特殊生命力，任

10 林崇熙著，《跨域建構・博物館學》，（臺北：臺灣博物館，2009），頁47。
11 詳見國立故宮博物院，〈形塑典藏新活力，創造故宮新價值〉http://www.npm.gov.tw/digital/results/ch_1_10.htm，瀏覽日期2016/06/04。
12 國內對於André Malraux已有共通譯名「馬爾侯」，後續篇幅沿用之。
13 張婉真，《論博物館學》，（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2008），頁11。

何一件圖像在「無牆的博物館」裡都具有其價值，甚至消除博物館所給予世人的菁英主義印象的界線。

不同於市場上圖庫公司或代理商以利潤為首要目標，或是投入於某些特別熱門的圖像市場，博物館作為產業鏈上游之圖像生產者，以平等、分享、互惠的精神進行圖像生產，在國家政策的補助之下進行全面性的數位典藏，推動藏品透明化，藏品是博物館的心臟[14]，圖像的生產除了平等性的實踐之外，博物館圖像在當代已非只是一張記錄相片，而是猶如博物館典藏庫之延伸、文化的載體，讓典藏於博物館庫房的真品，藉由複製的圖像流通創造更豐富多元的利用方式。

（二）推廣

推廣為典藏之「Outreach」在博物館學可譯作博物館「館外延伸」[15] 或是「館外服務」，可廣泛的引用至教育、觀眾發展、藝術行銷、經濟效益等應用，並常併用「推廣」一詞，在國內文獻的翻譯上並無特別的分別[16]。馬爾侯認為博物館將來自世界各地的藏品集中於一處，促使我們去探索，博物館自17世紀敞開大門以來不曾再闔上，原則上大眾並非不能去而是不願意去博物館，因此博物館至今仍然致力於消除大眾「不願意去博物館」的各種阻礙，發展能激起大眾願意主動探索博物館的誘因。

建置藏品數位化之後，易達性使大眾得以接觸到館藏，圖像授權則讓圖像合法性流通，推廣的功能因而產生。馬爾侯認為留聲機不會導致我們忽略演奏會，而圖像也不會導致我們忽略原作，它引導我們去研究那些我們能接觸到的原作而非遺忘它們。他提問，如果我們接觸不到原作，沒有複製我們又何從知道那些藏品？試想一個世紀前欣賞文物的管道甚少，除了參觀位於市中心的大型博物館外，攝影與印刷的複製技術助長了文物知識的傳播，讓無法常態性參觀博物館的大眾能有接觸到館藏的不同管道，圖像拓展理解、喚起好奇心。

---

14 American Association of Museums. Commission on Museums for a New Century. *Museums for a new century: a report of the Commission on Museums for a New Century*. Amer Assn of Museums, 1984.

15 黃心蓉著，〈意外的獨行者：台灣私人美術館經營闢徑〉，《典藏今藝術》，第234期，（臺北：典藏藝術家庭，2012），頁112。

16 Nobuko Kawashima著，〈Rethinking Outreach Activities of Museum in Japan〉，《加值應用・文創新機：2009博物館文化創意與數位加值國際研討會》，頁74。

（三）博物館營收來源之一

其三，數位圖像因著作權法所賦予的權利，得以創造一個嶄新的授權市場，經濟價值的產生源自於法律權利，並且，經濟價值成為智慧財產權相關權利中最被關切的價值。博物館最重要的核心定義之一是為一個非營利組織，「非營利」之詮釋是以「組織不以營利為目的」，並非表示博物館不需要重視增加收入[17]，博物館賺取營收的能力已不是政策上的概念，而是經濟上的確實需求[18]。

全球性政府財政緊縮之下，各國為減輕財政負擔，採取不同政策令博物館取得部分經營自主權，以及自行承擔局部財政經費，政府刪減博物館預算已是事實，促使博物館面對自籌款的挑戰[19]，各大博物館莫不積極拓展營收的可能性。例如日本東京國立博物館目前是獨立行政法人性質，因此在圖像授權上積極追求商業性的改革，以增加總預算中占三成的自籌款收益，2002年與民間單位DNP Art Communications合作圖像授權服務，往後營收增加三倍之多[20]；美國大都會博物館（The Metropolitan Museum of Art）與法國博物館協會（Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais）的影像代理商（photo agency）合作[21]，大都會博物館授權部分圖像給RMN。

營收的課題往往讓博物館陷入商業化的憂慮之中，圖像授權並非從博物館積極整頓財政的時代因應而生，至今博物館仍保有非營利用途的收費優惠和免費授權機制，以及商業用途的區隔，博物館使命與商業化並未在這項服務上產生過份的拉鋸，依然保持著適度的平衡，博物館經由圖像授權獲取營收的同時，也能發揮典藏延伸與外部推廣兩項功能，圖像授權不只為博物館創造無形價值，也創造商業價值協助博物館增加營收以維持館方營運需求。

17 張婉真，《論博物館學》，（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2008），頁7。
18 T. Ambrose, *Money, Money, Money, & Museums*（Bernan Press (PA), 1991）, 21.
19 林玟伶著，〈補助、不補助？博物館補助的辯論與審思〉，《博物館學季刊》，第24卷第3期（臺中：國立自然科學博物館，2010），頁48。
20 授權平台與規範機制推動計畫，〈國立數位典藏授權現況調查報告—以國立博物館與美術館為主〉，（臺北：數位典藏與數位學習國家型科技計畫，2010），頁7-8。
21 詳見RMN photo agency site，http://www.photo.rmn.fr/c/htm/Home.aspx，瀏覽日期2016/06/11。

參、博物館現行授權營運模式與產業特徵

由國家所主導的數位典藏相關計劃以「數位典藏與數位學習國家型科技計劃」最早立案通過[22]，並且是規模最大、期程最長之國家數位化計劃，因此近年有部分文獻是針對此計劃下的典藏機構進行數位典藏的應用成效探討，其中以數位典藏的授權領域中為討究主題的文獻可分為兩個次主題，一是國內外數位典藏單位授權的運作情況介紹，另一是數位典藏授權的商業面向成效探討。

一、博物館授權營運模式分類

博物館為授權者時，都會面臨兩個基本問題「是否有權可授？」以及「可否加以授權？」[23]。國際大型博物館在圖像授權經營管理行之有年，對於圖像授權的多元化管理方式較能接受融合，甚至能因應不同授權計劃混合應用多種授權模式。

（一）以經濟型態區辨授權營運模式

國內學界已引介數家國內外代表性博物館的授權運作狀況，其中由蕭涵勻轉譯引介加拿大Canadian Heritage Information Network（CHIN）為博物館授權模式進行的經濟型態分類[24]，本文認為其研究成果的模式描述深具代表性，該組織以加拿大已進行授權的博物館為分類對象，認為共有四種授權模式：代理模式（The Agency Model）、仲介模式（The Brokerage Model）、再授權模式（The Sublicensing Model）、集體管理模式（The Collective Model）。

這四種模式是以皆能擁有著作權的五種角色相互關係所構成，包含著作權人、代理商、仲介商、被授權人與集體管理團體，依據各式契約所形成的授權

22 後續篇幅視文意避免過於冗長會簡稱為「數典計劃」。

23 謝銘洋等，〈數位典藏之保護與授權加值應用相關法律問題探討〉，《藝術教育研究》，〈2008年第16期〉：83。

24 Canadian Heritage Information Network. A Canadian Museum's Guide to Developing a Licensing Strategy. Canadian Heritage Information Network, 2004.
蕭涵勻，《藝術授權機制與數位影像在著作權法上的地位之研究》，（臺北：國立臺灣大學碩士論文，2009），頁77。

模式，代理模式與仲介模式是立基於著作權人與代理者之間的法律關係，再授權模式與集體管理模式則是以能再次授權給與第三人的權利為模式基礎。

進一步探討，代理模式是代理商代表授權者與授權者進行協商，而代理商能行使的權利就依據與授權者之間的協商範圍進行契約約定，如圖1所示。

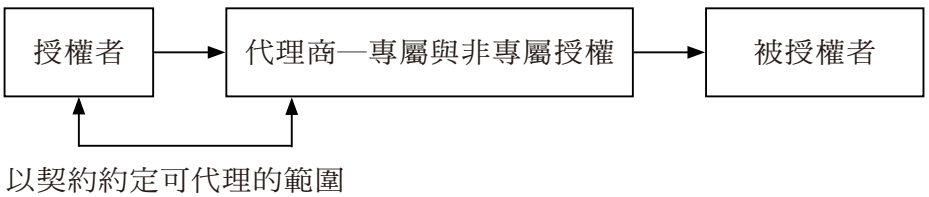


圖1　代理模式（本研究繪製）

仲介模式則也是授權者指定仲介商代理授權業務，不同則是仲介商通常會有一個資料庫收集其代理的所有作品，透過龐大的資料庫內容讓被授權者可直接取得授權，藉由行銷資料庫吸引被授權者，如圖2所示。

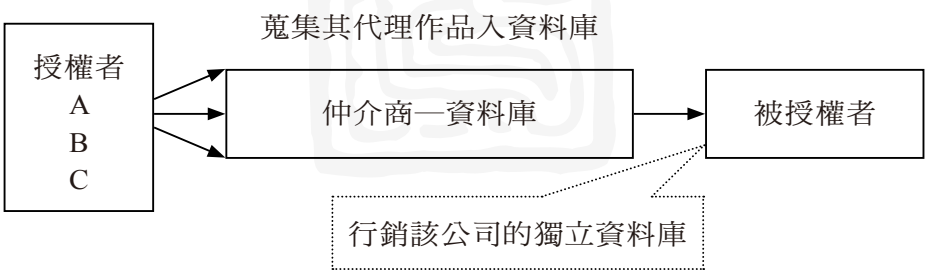


圖2　仲介模式（本研究繪製）

再授權模式意指授權者願意將作品授權給被授權者，且被授權者可直接再授權給第三人，無須再經由原授權者，而從其契約應注意的是雙方契約終止之時，被授權者是否還有權利繼續使用授權的圖像，該模式如圖3所示。

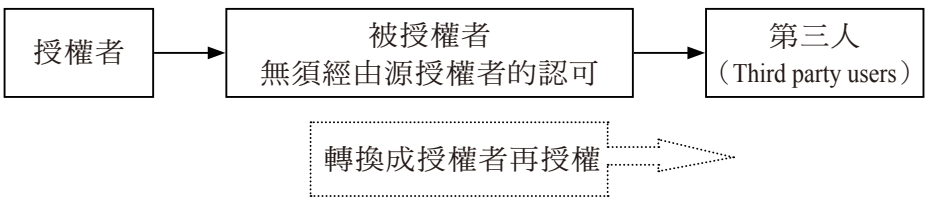


圖3　再授權模式（本研究繪製）

集體管理模式也就是著作權集體管理的形式，授權者成為會員加入集體管理團體，將授權權利交付給集體管理團體作行銷或授權給第三人，通常會簽定固定的契約並設定收費標準，會員間會彼此交換有益的資訊。

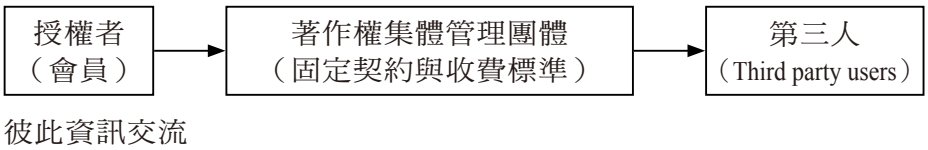


圖4　集體管理團體模式

CHIN歸納的四種模式主要是以加拿大地區的博物館為調查案例，並且從法律上的授權關係人觀點進行分類，博物館在這四種模式中都有可能成為五種授權關係人之一，因此CHIN歸納的模式是導向博物館與其他授權關係人的外部合作方式，而非是從博物館館方內部如何執行授權的層面剖析。

（二）從博物館組織功能

因此，本研究以國內學界已論述之數家國內外代表性博物館的圖像授權運作情況，以博物館已取得藏品之著作財產權為前提下，是為授權者，進一步歸納出三種主要的執行授權方式，分別為in-house直接授權、成立獨立科室、委外合作。

in-house直接授權是目前國內博物館圖像授權的主流，也是博物館最基礎的圖像授權方式，意指圖像授權業務交付於館內某單位組織執行，隸屬於某單位下的服務之一，通常由館員同時肩負該單位原本的業務與圖像授權，人工審核大眾的授權申請，每件授權申請都視為一項個案，但卻容易造成博物館人力物力的負擔，諸如國立台灣歷史博物館、國立台灣博物館、日本九洲國立博物館就是採用此方式[25]。

第二種為成立獨立科室的方式，多數存在於有足夠資源成立獨立單位的大型館，專職處理授權相關的所有服務，博物館可能聘請專業人才協助處理授權

25 國科會數位典藏與數位學習國家型科技計劃調查報告，〈日本數位典藏授權現況調查報告—以國立博物館與美術館為主〉，（臺北：數位典藏與數位學習國家型科技計畫，2010），頁9-11, 30-32。

業務，此獨立單位可為館內in-house的獨立科室，例如故宮博物院文創行銷處下的授權科、國立歷史博物館的文創行銷組，也可為館外另行成立的獨立單位，例如英國V& A Museum、大英博物館等[26]，無論該授權單位成立於館內或館外，都是年度授權申請件數已具備一定申請數量，並且館方十分重視與期待授權服務所能為博物館所帶來的效益。博物館的授權流程仍然非常著重人工審核步驟，每件授權申請皆被視為一項個案，因此圖像授權業務對於博物館而言皆是人力、物力、效率的考驗。

第三種是委外合作方式，博物館將授權業務委託於市場上的圖庫授權公司處理，委外合作方式包含CHIN組織所歸納的四種模式，博物館可能與代理商、仲介商、集體管理團體等合作授權業務，例如東京國立博物館與DNP Art Communications、國立歷史博物館與RMN簽屬專屬合作契約[27]，把圖像授權業務委由該公司作專業處理，依據CHIN組織的分類則是屬於代理模式[28]。

前述之臺法合作計畫，植基於國立歷史博物館於105年度與RMN簽署國際授權合作，由RMN代理史博館的圖像並行銷與授權歐盟各國，此計畫目標即是將臺灣的數位典藏積極推進國際授權市場平台，法國博物館協會（RMN）成立專屬的影像代理商，統一經營法國各大博物館的圖像授權事業，為法國博物館圖像授權的最大窗口，其也接受海外博物館的代理委託。但委外合作方式因授權風氣較為保守以及涉及政策層面廣泛等因素，對於國內博物館界而言，仍為較不普及的合作模式，但其後續效益仍值得長期觀察。

由數典計劃資料池追蹤歸納個案可得出，in-house直接授權與成立獨立科室兩者為國內博物館主要的授權方式，其中又以in-house直接授權為國內博物館界的授權主流，史博館與故宮因業務量需求而與之成立的文創組室仍為小眾，多數博物館的圖像授權市場未達需要成立獨立組室的標準；至於委外合作因為國內博物館界的授權風氣較為保守不甚合適，因此國內博物館界較不輕易嘗試委外合作的方式，主要的授權業務與權利仍掌握在博物館自身。

---

26 周欣嫻，《台灣文化創意產業智慧財產之法律保護與藝術授權—以故宮博物院為例》，（臺北：國立政治大學碩士論文，2007），頁40-42。

27 法國博物館協會（RMN）成立專屬的影像代理商，統一經營法國各大博物館包括羅浮宮、奧賽美術館、龐畢度中心等博物館的圖像授權事業，詳見https://goo.gl/evJIqg，瀏覽日期2016/09/15。

28 國科會數位典藏與數位學習國家型科技計劃調查報告，〈日本數位典藏授權現況調查報告—已國立博物館與美術館為主〉，（臺北：數位典藏與數位學習國家型科技計畫，2010），頁7-9。

因此，綜上歸結，CHIN所研究的四大模式對於台灣的博物館而言屬於與外部聯結的授權模式，對於台灣的授權模式而言未能充分型構整體，館方內部的執行模式也影響台灣館方的授權營運走向，內部行政授權模式多數取決於館方對於圖像授權服務的重視程度、博物館組織規劃、人力資源而轉變，外部的授權模式則可能依據階段館方任務趨向而進行不同選擇，整合內部與外部授權模式兩者才得以完整台灣博物館授權模式。

二、博物館圖像授權的產業特徵：規模經濟

數典計劃在完成第一期的基礎建置後，第二期的計劃重點著重於推動第一期的產出成果於社會，例如產學合作、向一般大眾分享、傳播、使用等，這些利用透過授權機制而分享於社會，國家投入大量資金與人力執行計劃，因此對於這些數位化成果如何有效利用的關切之外，商業價值的回饋也是計劃所著重的主題之一。

這些計劃下的數位典藏機構之授權並未因為獲得國家輔助而毫無困境產生，在實際的執行面上馮震宇、謝銘洋、項潔等、以及國科會調查報告皆指出部分共同困境，包括典藏機構與授權產業業界的目標與認知不同 [29]，典藏機構對於商業化的執行不熟悉，例如缺乏行銷能力、計價標準等 [30]，典藏機構對於數位化成果仍然是保護重於流通的心態，也造成典藏機構與業界彼此資訊不夠流通而讓交易成本過高 [31]。

並且以目前的典藏機構的授權作法較為保守而言，業界對於向典藏機構申請授權的誘因不足，同時，因為典藏機構的非營利性質通常少有法律或商業的專業人才能夠協助處理授權業務 [32]，授權業務難以進行深度與廣度的擴張。但其實，數位科技改變圖像授權的生產方式與授權媒介，數位化的傳播與再製的

29 項潔等，〈數位典藏產業商業模式之探討〉，《中華民國圖書館學會會報》，第75期，（臺北：中華民國圖書館學會，2005），頁16。
30 馮震宇著，〈數位典藏之教育或知識推廣影像授權模式〉，《權利管理與授權機制研討會論文》，頁122。
31 謝銘洋等，〈數位典藏之保護與授權加值應用相關法律問題探討〉，《藝術教育研究》，〈2008年第16期〉：83。
32 吳豐祥等，《數位典藏領域的產學合作之研究》，（台北：國立政治大學科技管理研究所），2005年，頁111。

低成本特性，形塑出不同於以往傳統圖像授權的經濟特性，若能善用數位圖像的經濟特質，則能增進圖像授權的營運規劃，突破以往的單調性經營困境。

「規模經濟」在現代工業歷史上是一重要的發展，在1875年至1899年間，有許多現代工業的企業利用規模經濟達到絕佳的成本優勢，例如當時仍未被併購的美孚石油公司等大型現代工業[33]。規模經濟現象的重點在於因為產量的增加，可以大幅攤銷生產成本，使得每單位平均成本（Average Cost）下降，同時，每生產一單位而額外增加的成本，也就是邊際成本（Marginal Cost）同樣下降。

因此當我們知道總成本時，就很容易可以計算出邊際成本，圖像授權的邊際成本非常低，也就是前述因生產結構改變強化了邊際成本低廉的現象。在個體經濟學理論中，目前已建立一個基本假設：廠商會進行努力使生產成本極小化，以最低成本來生產其產出，且因此能使其收入極大化作為其利潤或其他目標，此假設同時也可適用於非營利組織[34]，雖然只是近似於事實，在此一假設下，最低的生產成本，會發生在在邊際成本等於平均成本的情況下，最低生產成本所對應的生產量，也就是邊際成本等於平均成本下所製造的生產量。

再進一步推論，圖像授權產業邊際成本極低的成本特性為一假設前提，可推論平均成本是為總成本除以總產量，而每單位的生產數量，在圖像授權產業中可以設定為是生產的圖像數量，或者是授權交易的圖像數量，圖像授權的生產數量可設定為授權交易的圖像量，是因為博物館圖像首次平等生產之後，再製是根據授權交易成功才會進行再製產出，所以圖像授權的生產可分為兩階段，首次平等性的生產數位圖檔，與授權交易的再製生產，對於在前段中提及生產圖像的初期成本高昂，因此總成本勢必為一龐大的金額，在平均成本要等於邊際成本，且邊際成本極小值的情況下，無論是生產的圖像數量，或者是授權交易的圖像數量也必須為具有一定大規模的產量，才可能達到最低生產成本的目標。

---

33 現已成為Exxon Mobil石油公司，前身分別為艾克森及美孚，於1999年合併重組。
Alfred Doupont Chandler著，張逸人、陸欽炎、徐振東譯，《規模與範圍》，（北京：華夏出版社，2006），頁16。

34 Paul A. Samuelson and William D. Nordhaus著，吳文清譯，《經濟學(上)》，（臺北：麥格羅・希爾，1998），頁174。

同樣的，圖像授權的規模經濟形成於再製成本低廉，而高生產成本的設備與技術屬於系統建置的一環，當系統建置完成之後，圖像授權的第二階段再製生產成本極低，授權一張圖像與十張的成本會非常相近，所需支付的行政人事費用也可能相同，因此當再製產量越多，越能大幅攤銷高額的第一階段生產成本，這是規模經濟構成的要素，此現象與長尾理論作者Chris Anderson則歸納各種免費類別中免費增值（freemium）類似，免費增值是創投家Fred Wilson所創，是常見的網路商業模式之一，例如網站內容從免費版本到高階版本分級，高階版本比免費版本功能多，典型的線上網站多數採行「5%守則」免費增值模式，例如當有1位使用者付費取得網站上的增值款，就有19位能獲得免費款的使用，因為服務這19位的成本可能會非常低，邊際成本接近於零之緣故[35]。

因此數位化時代的博物館圖像授權的規模經濟現象略有不同於現代大型工業，不只突顯在成本結構上，將數位化圖像公開置於網際網路供大眾瀏覽、利用，更具有經濟學上半公共財的特質，其為大眾開放的核心精神，可促成更多人使用圖像授權，加乘規模經濟現象的擴大，增廣使用者的族群與數量是博物館圖像授權規模經濟的核心特質，也吻合博物館圖像授權的文化推廣精神。

肆、博物館圖像授權政策的拓展

博物館將數位圖像衍伸於各式推廣用途並創造營收，是數位時代中各館所樂見的藏品應用策略，也俱有多方益處，再加上數位圖像再製成本極低，授權一張與授權十張的再製成本與人事費用可能幾乎相當，數位圖像授權逐漸展現當代博物館明星商品之姿。21世紀的部份大型博物館因藏品數位化帶動圖像生產，博物館圖像的數量規模已需要策略性的經營管理，進而使得圖像授權邁入具有規模的商業化經營，本節提出不同於前述授權營運模式之發展中授權策略，以探究多元發展的博物館授權政策。

35 Chris Anderson著，羅耀宗、蔡慧菁譯，《免費!：揭開零定價的獲利秘密》，（臺北：天下遠見，2009），頁31。

一、可觸及的巨人肩膀：荷蘭阿姆斯特丹國家博物館圖像授權政策

荷蘭阿姆斯特丹國家博物館於2013年全面開放該館落入公共領域的藏品的數位圖像供大眾自由取用，為博物館界實際執行開放公共領域的先鋒。其備受矚目的原因除了配合該館重新開館的盛況之外，其開放落入公共領域藏品的數位圖像有眾多在藝術史上舉足輕重的傑作，包含林布蘭（Rembrant Harmensz）、維梅爾（Johannes Vermeer）等大師的知名作品，並釋出精細高畫質圖像讓大眾自由取用。

阿姆斯特丹國家博物館的數位圖像藏量近15萬張之豐，最初他們與眾多博物館相似，在網站上提供低解析度圖供簡易下載與授權。該館於2011年與Europeana共同合作，從釐清各藏品之權利狀態開始，博物館提供正確的著作權資訊協助使用者利用圖像，分項清楚標示權利標籤，此時館方仍對於作品圖像落入公共領域充滿擔憂，例如實際執行開啟公共領域的困難與繁瑣、減少收入來源等，原想使用如創用CC的公眾授權模式，但2011年後段該館參與了Apps4Netherland的設計競賽，促使該館圖像授權政策的轉向。

Apps4Netherland是一個要求設計師與程式設計者利用公開資源進行創意發想的設計競賽，阿姆斯特丹國家博物館也受到相關組織的鼓舞，邀約該館提供數位圖像為創作素材，最初該館的典藏部門釋出一小部分的數位內容，如不知名的中國繪畫等，之後行銷部門則建議館方應釋出最佳與最知名作品的數位圖像，藉此吸引大眾的目光，最終館方也接受行銷部門的建議釋出重要館藏的數位圖像供設計師自由使用。經過賽後的統計，該館資料庫中高畫質、可免費重複使用的數位圖像獲得最多最廣的應用，此一成功的策略成功提高博物館的能見度，獲得眾多潛在使用者的支持，也讓館方正視大眾自由取用公共領域的文化權利[36]。

在數位時代中，複製行為已十分便利，也幾乎同等於獲取資訊的途徑，即便館方嚴格控管數位圖像，網路世界仍會流通許多品質不佳、校色異常的圖像，因此除上述的成功案例之外，也基於正確性的考量，館方決議從2013年起

36 *The Europeana Public Domain Charter*. Europeana. Pekel, Joris.Aug.12.2016〈http://www.europeana.eu/portal/〉

開放公眾領域作品之高畫質數位圖像的使用，博物館的權威性背書使其數位圖像快速地在網路世界散布。而博物館起先所擔憂的收入銳減的問題也未產生，根據該館2010至2013年的年報統計數據，博物館圖像授權的整體收入並未減少反而大幅增加[37]，顯示開放圖像授權中的公共領域有助於博物館保有社會使命，大眾的文化權利獲得彰顯，並能從其獲取原有的收益，阿姆斯特丹國家博物館實則已為眾多館所示範雙贏的圖像授權政策。

二、公共領域與博物館授權政策的平衡—創用CC運動之觀察

2001年由美國著名法律學者Lawrence Lessig及各領域菁英的投入下，在美國創立Creative Commons組織[38]，其所倡導的公眾授權條款受到矚目，在智慧財產權保護範圍日漸嚴峻，知識性資產的圈地運動（enclosure movement）心態擴張之下[39]，Creative Commons公眾授權條款提供了另一種不同的聲音。

臺灣中央研究院資訊科學研究所也在2003年11月正式成為Creative Commons在台灣合作的子計劃，Creative Commons也正式譯名為「創用CC」，並且因為創用CC是依據美國法律而生，因此台灣創用CC計劃也執行把創用CC條款作臺灣本地化的修正[40]。創用CC是一套固定的授權模式，提供全世界作者免費利用，使他人能在特定的授權條件與授權條款下自由使用該創作，並且毋須透過第三人如代理、仲介等中介協調，在現行著作權法之下，作者可以選擇宣告「保留部分權利」（some rights reserved），創用CC的授權條款具有四項授權要素，分別是姓名標示、非商業性、禁止改作、相同方式分享[41]，此四種要素又互相搭配出六

37

38 詳見台灣創用CC計劃，〈創用CC是甚麼？〉http://creativecommons.tw/explore，瀏覽日期2012/09/15。

39 此名詞由美國著名法律學者如James Boyle等援用，以英國圈地運動的歷史比喻當代知識生產活動的智慧財產權化，James Boyle也為Creative Commons創建者之一。
本文引用劉靜怡所轉譯，詳見劉靜怡著，〈數位時代的知識生產模式與學術資源開放近用運動—以美國法學期刊為例〉，《政大法學評論》，第123期（臺北：國立政治大學，2011），頁193-252。

40 林懿萱等，〈現行著作權體制下的彈性授權模式：談Creative Commons〉，《著作權及營業秘密法制與實務論文集》，頁283。

41 此四種授權要素說明如引自台灣創用CC計劃網站說明，http://creativecommons.tw/explore，瀏覽日期2016/04/15。其包含如下述，姓名標示：必須按照著作人或授權人所指定的方式表彰其姓名；非商業性：不得因或取商業利益或私人金錢報酬為主要目的來利用作品；禁止改作：僅可重製作品不得變更、變形或修改；相同方式分享：若變更、變形、或修改本著作，則僅能依同樣的授權條款來散布該衍生作品。

種授權模式，此六種授權模式的產生首先是從商業性用途或是非商業性用途開始選擇，之後選擇是否允許被他人改作，因而就得出六種基礎的授權條款，如下表1所示，

表2-1　創用CC授權標章與條款

授權標章	授權條款	
	姓名標示—非商業性	非營利用途使用
	姓名標示—非商業性—禁止改作	
	姓名標示—非商業性—相同方式分享	
	姓名標示	商業用途使用
	姓名標示—禁止改作	
	姓名標示—相同方式分享	

〈表1，創用CC授權條款，本研究整合繪製〉

創用CC的作法能否提供給博物館另一種釋放權利的選擇？此議題仍然未有絕對的二元結論。以博物館角度而言看創用CC的特質，創用CC線上授權方式的便利性，可為博物館減少圖像授權行政流程的物力成本，並且因為免費的授權型態能助長知識傳播，對於文化推廣層面有所幫助，但是在執行面上博物館能否順利使用創用CC仍有所商確。博物館必須徵得仍在著作財產權存續期內的藏品其著作權人同意行使創用CC，才能對大眾開放創用CC授權，在執行面的考量上，如果博物館已對蒐藏入庫的藏品完成權利契約的簽屬，並不一定能有人力再執行創用CC授權許可的權利清點，再者，創用CC在商業利用所禁

止的範圍不夠明確，授權期間無法限制的情況下，一經創用CC授權便不得撤回，也不能更換新式版本授權條款，這幾項特質著實令對藏品保護心態甚高的博物館感到確步與疑慮。

近年該組織更發展公共領域標誌，企圖促進公共領域的開放近用特質，Creative Commons 於2010年10月11日公布公共領域標誌（public domain mark），用以標示該著作之著作權已存續期間屆滿，並已進入公共領域之數位圖像。目前歐洲已有第一個大量使用public domain mark的非營利組織—「歐洲數位圖書館、博物館與典藏機構（Europeana）」。於2011年中，Europeana標示於其所典藏、並且著作權存續期滿的數百萬份典藏品，該組織近似數位圖像的中介者，將各館已釐清著作權權利狀態的著作、數位化圖像、文字，集中成類似資料庫的形式，權利標示清晰避免侵犯著作權的可能，此個案也示範數位圖像公共領域的另一種可能性。

伍、結論

從經濟層面分析，數位化的生產成本高，但再製成本卻十分低廉、快速，並且數位時代所強調的易達性（access）、即時性，皆能加強博物館視覺傳播的無形收益，數位典藏猶如任何人皆能取用的文化景觀，博物館也與大眾相同擁有使用圖像的權利，也依然能從品牌授權獲得主要的授權營收，從阿姆斯特丹國家博物館的營運成果觀察，大膽的授權政策也可能促進數位圖像的授權頻率，該館成長的數據也間接暗示博物館數位圖像授權最大的困境並非是盜用問題，而是太少被使用。

再者，博物館圖像歷經數位化的轉型，彰顯規模經濟的特性。規模經濟是數位圖像授權極重要的經濟特性，數位典藏將藏品從「物件」轉化成「資訊檔案」，數位資產在適當的儲存環境下，不會因外在的環境因素而耗竭，可無限次的重複利用，因此隨著時間的推移，交易與再製的圖像授權量逐漸增加，越能平均攤銷總成本，規模經濟的效益會更加壯大。

綜上所述，，博物館並非只能固守同一種授權模式，館方在人力與資源的許可之下，行有餘力可多方探尋授權多元化的授權策略，增進與完整自身授權模式的成熟度，本文建議博物館應持續並致力於發展完整的圖像授權營運策

略，以獲取圖像授權經濟產值，並進而作為社會創新促進者的角色，以求博物館的文化與經濟價值的最大利益。

圖像授權在當代也陸續發展不同的面向與功能，因數位化的轉變成為同質性的圖像檔案，成為博物館許多基礎功能的輔助與補強，近年因文化創意產業政策受到政府的支持，文化創意產業在博物館的發展有一重要部分即是文化創意商品，而製作文創商品的基本條件也是圖像授權服務，因此圖像授權除了自身的功能效益，在當代也輔助博物館核心功能共同發展，數位化的圖像授權已成為不可逆的趨勢，博物館以文化滋養者的社會角色，實踐以數位化形式傳播博物館面貌的無牆博物館。

參考書目

André Malraux著，李瑞華、袁楠譯，《無牆的博物館：藝術史：插圖珍藏本》（廣西：廣西師範大學出版社，2001），頁93。

Lawrence Lessig著，劉靜怡譯，《誰綁架了文化創意—打造知識共享的自由文化》（臺北：早安財經文化，2008），頁188。

Nobuko Kawashima著，〈Rethinking Outreach Activities of Museum in Japan〉，《加值應用・文創新機：2009博物館文化創意與數位加值國際研討會》（臺北：國立歷史博物館，2009），頁74。

周欣嫻，《臺灣文化創意產業智慧財產之法律保護與藝術授權—以故宮博物院為例》（臺北：國立政治大學碩士論文，2007），頁40-42

林崇熙著，《跨域建構・博物館學》（臺北：臺灣博物館，2009），頁47。

林懿萱等，〈現行著作權體制下的彈性授權模式：談Creative Commons〉，《著作權及營業秘密法制與實務論文集》，頁283。

馮震宇著，〈數位典藏之教育或知識推廣影像授權模式〉，《權利管理與授權機制研討會論文》，頁122。

張婉真，《論博物館學》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2008），頁11。

授權平台與規範機制推動計畫，〈國立數位典藏授權現況調查報告—以國立博物館與美術館為主〉，（臺北：數位典藏與數位學習國家型科技計畫，2010），頁7-8。

陳曉慧等，《數位內容之授權與交易機制》（臺北：經濟部智慧財產局，2008），頁25。

Alfred Doupont Chandler著，張逸人、陸欽炎、徐振東譯，《規模與範圍》（北京：華夏出版社，2006），頁16。

Paul A. Samuelson and William D. Nordhaus著，吳文清譯，《經濟學（上）》（臺北：麥格羅・希爾，1998），頁174。

Chris Anderson著，羅耀宗、蔡慧菁譯，《免費!：揭開零定價的獲利秘密》（臺北：天下遠見，2009），頁31。

林玟伶著，〈補助、不補助？博物館補助的辯論與審思〉，《博物館學季刊》，第24卷第3期（臺中：國立自然科學博物館，2010），頁48。

郭鎮武，〈行政院文建會數位文化政策規劃初探〉，《中華民國圖書館學會會報》，第75期（臺北：中華民國圖書館學會，2005），頁97。

黃心蓉著，〈意外的獨行者：台灣私人美術館經營闢徑〉，《典藏今藝術》，第234期（臺北：典藏藝術家庭，2012），頁112。

劉靜怡著，〈數位時代的知識生產模式與學術資源開放近用運動—以美國法學期刊為例〉，《政大法學評論》，第123期（臺北：國立政治大學，2011），頁193-252。

劉靜怡著，〈從創用CC運動看數位時代的公共領域：財產權觀點的初步考察〉，《中研院法學期刊》，第8卷〈臺北：中央研究院，2011〉，頁113-184。

蔡昭儀著，《全球古根漢效應》（臺北：典藏藝術家庭，2004），頁94。

蕭涵勻，《藝術授權機制與數位影像在著作權法上的地位之研究》（臺北：國立臺灣大學碩士論文，2009），頁77。

蕭雄琳，《著作權法論》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2010），頁83-85。

謝銘洋等，〈數位典藏之保護與授權加值應用相關法律問題探討〉，《藝術教育研究》〈臺北：2008，第16期〉：83。

羅明通，《著作權法論》（臺北：臺英商務法律，2009），頁154-193。

蘇欣怡，《公立博物館數位典藏授權相關議題研究》（新竹：國立清華大學碩士論文，2009），頁39。

吳豐祥等，《數位典藏領域的產學合作之研究》（臺北：國立政治大學科技管理研究所，2005），頁111。

Fenton, Roger. "Photographer of the 1850s." *London: South Bank*（1988）.

Manias, S. "Novel full bridge semi controlled switch mode rectifier." *IEE Proceedings B-Electric Power Applications*. Vol. 138. No. 5. IET, 1991.

Wittlin, Alma Stephanie. "The museum its history and its tasks in education."（1949）.

Ambrose, Timothy, ed. Money, *Money, Money & Museums*. Edinburgh,, UK: Scottish Museums Council, 1991.

Boyle, James. "The second enclosure movement and the construction of the public domain." *Law and contemporary problems* 66.1/2（2003）: 33-74.

American Association of Museums. Commission on Museums for a New Century. *Museums for a new century: a report of the Commission on Museums for a New Century*. Amer Assn of Museums, 1984.

Cohen, Julie E. "Creativity and culture in copyright theory." *UC Davis Law Review* 40（2007）: 1151-1205.

Canadian Heritage Information Network. *A Canadian Museum's Guide to Developing a Licensing Strategy*. Canadian Heritage Information Network, 2004.

De Rosnay, Melanie Dulong, and Juan Carlos De Martin, eds. *The digital public domain: foundations for an open culture*. Open Book Publishers, 2012.

Lange, David. "Recognizing the public domain." *Law and Contemporary problems* 44.4（1981）: 147-178.

Litman, Jessica. "Public Domain, The."*Emory Lj* 39（1990）: 965.

Parry, Ross.*Recoding the museum: Digital heritage and the technologies of change*. Routledge, 2007.

Patterson, Lyman Ray. *Copyright in Historical Perspective*. Vanderbilt University Press, 1968.

Public Domain Manifesto. COMMUNIA. Aug.16.2016〈http://www.communia-project.eu〉

Primary Source on Copyright. The Art and Humanities Research Council. Jun.10 2016〈http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/showTranscription/%22uk_1710_im_001_0001.jpg%22〉

The Europeana Public Domain Charter. Europeana. Pekel, Joris. Aug.12.2016〈http://www.europeana.eu/portal/〉

Lisense! Top 150 Global Lisensors. The International Licensing Industry Merchandisers' Association. May.12.2016〈http://www.licensemag.com/license-global〉

Democratising the Rijksmuseum. Pekel, Joris. Apr.13.2016〈http://www.rijksmuseum.nl/en/organisation/annual-reports〉

Annual Report. Rijksmuseums. Sep.15.2016〈https://www.rijksmuseum.nl/〉

加拿大國家博物館的建置與轉向——由人權博物館與移民博物館談起

翟振孝*

摘　要

加拿大自1970年代後採行多元文化主義，尊重差異及文化多樣性，促進族群和諧及跨文化理解，呈顯「馬賽克」式的多元異質形貌。國家博物館作為社會教育者和文化傳遞者，對於社會永續發展與實踐扮演關鍵角色。本文考察加拿大國家博物館的建置歷史，其認同多元文化傳統及以人權為尊的特色，可作為國家博物館面對多元族群需求回應的參考借鑑。

關鍵詞

加拿大、國家博物館、多元文化主義、友善平權

* 作者為國立歷史博物館研究組助理研究員。

The Making of Canadian National Museums and Policy Shifts: From the Establishment of the Canadian Museum for Human Rights and the Canadian Museum of Immigration at Pier 21

CHAI, Chen-Hsiao*

Abstract

Canada has adopted multiculturalism since the 1970s to pay tribute to differences and cultural diversity, to promote ethnic harmony and cross-cultural understanding, and to present as a "mosaic" society. As an institution for social education and cultural interpretation, the national museums play a key role in the sustainable development and social practice. The paper explores the history of establishing the national museums of Canada and examines how its recognition of multicultural tradition and respect for human rights can indicate the possibilities for national museums to respond to the needs of diverse ethnic groups.

Keywords

Canada, national museums, multiculturalism, assessable and inclusive museum

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

壹、前言

加拿大國家博物館系統（Canada's National Museums, CNM）下轄：加拿大自然博物館（Canadian Museum of Nature）、加拿大歷史博物館（Canadian Museum of History）、加拿大國家美術館（National Gallery of Canada）、加拿大科技博物館（Canada Science and Technology Museum ）、加拿大移民博物館（Canadian Museum of Immigration at Pier 21），以及加拿大人權博物館（Canadian Museum for Human Rights）（Government of Canada 2016a），[1] 前4座博物館均位於安大略省渥太華（Ottawa, Ontario），後2者分別座落於新斯科細亞省哈里法克斯（Halifax, Nova Scotia）以及曼尼托巴省溫尼伯（Winnipeg, Manitoba），橫跨加拿大中部、東部以及東北部。

加拿大人權博物館於2014年9月19日在中部的溫尼伯開幕，它是加拿大第一座以人權為名的博物館，自構思發想到興建完成，前後歷經14年。這座國家博物館是加拿大第一座由民間發起，並由加拿大各級政府、私人企業以及民間基金會共同出資興建，且透過國會投票在原有的《博物館法》中以增列條款的方式通過，更是自1967建國百年後近40年來，加拿大首次在首都渥太華以外地區所興建的國立博物館。自籌備以來，無論在使命和目標、籌建委員會組成、經費籌措、館址擇選、經營模式等各個面向均爭議不斷（張譽騰 2010），甚至在博物館開幕式當日，伴隨場內慶賀典禮進行的是場外群聚團體的抗議聲及民眾不斷的喊話，部分原本受邀演出的原住民族表演團體，也以拒絕出演來表達他們的不滿（原視新聞 2014；中華民國博物館學會2014）。

時間再往前推移至2011年2月7日，加拿大新斯科細亞省哈里法克斯東岸的21號碼頭，成立了一座加拿大國立移民博物館。21號碼頭自1928年至1971年曾作為歐洲遠洋客輪抵達美洲新大陸的口岸，在關閉了20餘年後，於1997年被政

1 加拿大國家博物館系統實際包括：加拿大國家美術館（National Gallery of Canada）及其所轄的加拿大當代攝影博物館（Canadian Museum of Contemporary Photography）、加拿大歷史博物館（Canadian Museum of History）及其轄下的加拿大戰爭博物館（Canadian War Museum）、加拿大科技博物館（Canada Science and Technology Museum ）及其所轄的加拿大航太博物館（Canadian Aviation and Space Museum）與加拿大農業博物館（Canadian Agriculture Museum）、加拿大自然博物館（Canadian Museum of Nature）、加拿大人權博物館（Canadian Museum for Human Rights）、加拿大移民博物館（Canadian Museum of Immigration at Pier 21）（Langlois, Marie-Claude 2013: i-ii, Government of Canada 2016a）。

府指定為國家歷史遺址，1999年轉變為移民博物館，2009年在聯邦政府及民間社團的協力運作下，於2010年通過《博物館法》修正案中指定為國立移民博物館，正式成為加拿大國家博物館的一員。

由近年這兩座相繼成立的加拿大國家博物館訊息，引發筆者關注加拿大國家博物館的建置歷史，以及國家博物館的政策發展。筆者於2016年8月中、下旬實地參訪加拿大國家博物館系統，考察加拿大國家博物館如何透過友善平權的展示及教育，促進博物館作為文化動力，回應當代多元社群文化需求。環顧國際與臺灣均面對當面移民社會、多元歷史文化與族群發展等議題，國家博物館作為社會教育者和文化傳遞者，對於社會永續發展與實踐扮演關鍵角色。本文擬經由實地參訪加拿大國家博物館系統，探究加拿大社會長期採行多元文化主義，尊重差異及文化多樣性，如何透過國家博物館事業，促進族群和諧及跨文化理解，以作為目前國內博物館推動友善平權及多元文化，致力於社會永續發展實踐行動的參考借鑑。

貳、移民國家及多元文化主義

加拿大整體面積為世界第二大國，[2] 但人口密度甚稀。人口迄至2016年10月為3,643萬人，其中英裔居民佔42%，法裔居民為26.7%，其他歐裔佔13%，原住民族（包含印地安人、因紐特人等）約3%，其餘為亞洲、非洲、拉丁美洲裔等人民，居民中信奉天主教佔43.2%，信奉基督新教為31.8%，區域內文化呈現顯著差異。

加拿大原為印地安人與因紐特人（Inuit）居住地，16世紀成為英、法殖民地，之後由法國移交給英國，並於1867年建立聯邦成為英國最早的自治領地，迄今仍以英國女王為國家元首，而由總理（Prime Minister）提名、女王任命的總督（Governor General）代行職權。加拿大聯邦行政區劃係由十個省及北

2 加拿大位於北美洲北部，東臨大西洋，西瀕太平洋，西北部與美國阿拉斯拉接壤，南界美國本土，北鄰北冰洋達北極圈，從大西洋岸到太平洋岸東西幅寬超過7,700公里，自最南端伊利湖（Lake Erie）至北冰洋，南北縱深約4,800公里，海岸線長達24萬餘公里，面積為9,984,670平方公里，僅次於俄羅斯聯邦。

方三個地區所組成，[3] 地理環境由東向西又可區分為：大西洋沿岸、加拿大地盾（Canadian Shield）、大湖區及聖羅倫斯低地、內陸平原、山脈區及大白色北方（The Great White North）等六個主要的地理區（黃源釗、吳必康 1998; 楊立文 2004）。

除了原住第一民族（The First People）之外，直到20世紀初，加拿大主體社會始終是處於雙元文化體系，亦即魁北克省之外係以英語系／基督新教為大宗，而魁北克省內則以法語系／天主教為主體。這種人群文化的組成樣態，在二次世界大戰後，由於大量來自亞洲、非洲及拉丁美洲裔的移民遷徙，以及由東歐及第三世界湧入的難民潮，才逐漸改變加國的社會性質（Government of Canada 2016b），取而代之的是鑲嵌式的族群、語言、文化、宗教等多元景象，相對於美國民族「大熔爐」（melting pot）的同化整合形式，加拿大的多元組成通常稱之為族群「馬賽克」（mosaic），亦即「拼貼式的」族群文化圖像。

3 加拿大全國分為：紐芬蘭省（Newfoundland）、新伯倫瑞克省（New Brunswick）、新斯科細亞省（Nova Scotia）、愛德華王子島（Prince Edward Island）、魁北克省（Quebec）、安大略省（Ontario）、曼尼托巴省（Manitoba）、薩克其萬省（Saskatchewan）、亞伯達省（Albert）、英屬哥倫比亞省（British Columbia）十省，以及努勒維特（Nunavut）、西北領地（Northwest Territories）、育空地方（Yukon）三地方。

整體而言，在1960年代之前，加國學界與社會大眾除了普遍認同「加拿大是由多元族群共組而成」，亦抱持著「加拿大係一無階級或為中產階級的社會」（a“classless”or, at least,“middle-class”society）的基本論調。然而，社會學者John Porter（1965）的研究卻明白指出，[4] 加國實際上存在社會階級與族裔群體間顯著不平等的僵固階序（a fixed hierarchy of distinct and unequal classes and ethnic groups）。換言之，具有英裔、法裔源起（British/ French origin）的人民，通常位居社會的菁英階層，擁有優越的社會地位（charter groups status），相對地其他族裔群體無論是在階級、權力、教育或工作範疇均居於低下地位，因此加拿大社會本質在階級與權力結構上，實為一「垂直式的馬賽克」（vertical mosaic）。

這種「馬賽克」族群與文化形貌影響所及，在1970年代後加國採行「多元文化主義」（multiculturalism）。加拿大的多元文化主義實與移民政策具有密切關係，而各個時期的移民政策係出於當時的經濟狀況和社會需求，據以鼓勵或限制移民進入加拿大，早期為英、法裔移民以及西歐、北歐與北美移民，次為南歐與東歐裔，晚近則多為亞洲、非洲及拉丁美洲等地的移民。由於移民占加拿大總人口比例日益增高，於是在1971年聯邦政府宣布推行多元文化主義政策，其基本內容為：政府協助所有願意並努力為加拿大作出貢獻的族裔群體，並克服文化障礙以全面參與加拿大社會，在國家統一的前提下，促進各族裔群體的交流接觸。1982年加國憲法將多元文化主義內容納入，並於1988年通過多元文化主義法案（Canadian Multiculturalism Act），其基本信念為：全體公民一律平等，多元文化主義確保全體公民維持其族裔傳統、認同及歸屬感，接納文化多元性，同時鼓勵公民參與加拿大社會（黃鴻釗、吳必康 1998: 168-173）。

加拿大多元文化主義具體落實在國家政策上，對於「顯見的少數族裔」（visible minorities）[5] 其文化傳統給予公平對待，強調全體公民均可維持其族

4 John Porter著於1965年的*The Vertical Mosaic: An Analysis of Social Class and Power in Canada*一書，主旨在探討加國內部的階級與權力結構。此書採鉅觀視野，係加拿大社會學研究領域中最具深遠影響的著作之一，被譽為加拿大廣體社會學研究方法（macrosociological approach）的肇始。

5 依據加拿大官方界定，所謂「顯見的少數族裔」（visible minorities）係指「除了原住民族之外，非高加索種族或非白膚色體質特徵的人群（persons, other than Aboriginal peoples, who are non-Caucasian in race or non-white in colour）」，換言之，即是將「非白人裔的少數族群」視為一個集體（“non-whites”）。而加拿大統計局（Statistics Canada）的人口資料顯示，另依據人群的祖裔起源，可將「顯見的少數族裔」進一步區分為：華裔、日裔、韓裔、南亞裔、東南亞裔、菲律賓裔、西亞裔、非洲裔及拉丁美洲裔等（Government of Canada 2016c）。

裔傳統與認同，接納文化多樣性並尊重差異，促進族群和諧以及跨文化的理解（Canadian Heritage 2016c）。換言之，係在各族群有意願保存他們的文化傳統（cultural heritage）為前提下，達成「一個國家，多種族群，多元文化」的國家目標。此外，在1982年加國通過的聯邦憲法修正案當中，「人權憲章」亦成為其中的重要部分，主要用意是以憲法來規範任何帶有歧視性的立法，保障各族裔立足點的平等，不因種族、族裔起源、膚色、宗教信仰、性別、年齡或身心殘障而受到差別性待遇（Department of Justice Canada 2016），造就現今加拿大普遍被公認為是理想型的民主社會，所有公民均享有平等人權，以及參與公共與社會事務的平等機會（翟振孝 2006: 112-115）。

我們若將近年接續成立的加拿大移民博物館以及人權博物館，置放於加拿大社會多元文化主義脈絡下思考，應不難理解何以第一座以人權為主題的博物館，以及強調多元族裔移民對於加拿大歷史文化形塑的移民博物館，會在此地誕生。

參、加拿大國家博物館的建置歷史

有關加拿大國家博物館的發展系譜，最早的一座國家博物館應屬加拿大自然博物館（Canadian Museum of Nature）的前身－地質調查局博物館，此館於1842年由加拿大地質調查局（Geological Survey of Canada, GSC）所設立。在隨後的十年間，地質調查局研究人員在野外考察，採集為數眾多的地質、動物及植物標本以及考古學物質遺留，於是1856年在當時的首都蒙特婁（Montreal）[6] 成立一座博物館（GSC Museum），用以典藏、陳列地質調查局研究人員在野外採集的各式標本。

1880年地質調查局博物館遷移至首都渥太華，1901年起歷時10年於市中心建造一座專屬博物館建築，名為維多利亞紀念博物館大樓（Victoria Memorial Museum Building, 簡稱VMMB），此即加拿大自然博物館（Canadian Museum of Nature）現址。1927年博物館與地質調查局正式分離，改隸聯邦政府礦業

6 蒙特婁曾經是加拿大的經濟首都，擁有最多人口以及最發達的經濟。至1857年12月31日維多利亞女王選擇渥太華作為加拿大省的首都，定都於此是平衡英裔、法裔居民的妥協之舉。

部門下的博物館局，於是加拿大國家博物館（National Museum of Canada）自此誕生。1956年加拿大國家博物館一分為二，其一為國家自然科學博物館（National Museum of Natural Sciences ），專責於自然歷史；另一為國家人類博物館（National Museum of Man），專責於人文歷史，兩者共同設址於維多利亞紀念博物館大樓（吳肖春 2008; Canadian Museum of History 2016）。

同位於首都渥太華的國家美術館（National Gallery of Canada），肇建於1880年，直到1911年維多利亞紀念博物館大樓的三樓東翼展廳，亦提供作為國家美術館特展展廳使用，系統典藏加拿大本土藝術家以及世界著名藝術家的繪畫、雕塑、攝影作品等，是加拿大首屈一指的藝術博物館（National Gallery of Canada 2016）。1967年國家博物館之下設立科技分支，此為加拿大聯邦政府建國百年計畫的要項，成為加拿大科技博物館（Canada Science and Technology Museum ）的前身，該博物館首先引入互動式展覽概念，協助社會大眾理解加拿大科學和技術的發展歷史（Canada Science and Technology Museum 2016a）。

值得注意的是，雖然加拿大早自1840年代即有國家設立的博物館，但均未形成正式的國家博物館政策。到了1967年加拿大建國百年之際，由於有愈來愈多的族群期待他們的文化傳統能被加拿大社會所認識理解，文化遺產的概念普遍受到重視，於是在1968年聯邦政府首次制定博物館政策。在國家博物館法案下成立國家博物館法人（the National Museums of Canada Corporation under the National Museums Act），採取以一法人轄四館的國家博物館營運模式，下轄：加拿大國家美術館、加拿大人類博物館、加拿大自然科學博物館、加拿大科技博物館（the National Museum of Science and Technology）等四座博物館，目的在於促使國家博物館擁有彈性的領導制度，以及靈活的財務運作機制，吸引來自民間團體的資金籌募，維持館所組織與人員的主體性與專業性，以提高行政效能與服務品質。

1972年加拿大聯邦政府在國家博物政策修正案中，明白揭示：「國家博物館的多元主義、民主化、去中央化、聯邦政府與省級政府的協力合作、國際合作」等五大主題（five main themes: pluralism, democratization and decentralization of the country's museums, federal-provincial cooperation, and international liaison），強化國家博物館角色，增加國家博物館物件、典藏及

展覽的流動（the movement of objects, collections and exhibits），以嘉惠全體加拿大人民，也促進國家博物館與非聯邦政府博物館之間的館際合作，建立公立博物館與私立博物館的全面觀照。

1990年加拿大《博物館法》（Museum Act）正式通過，解散了原有的國家博物館法人，而成立四個獨立的旗艦法人團體（Crown corporations），加拿大國家美術館、加拿大文明博物館（Canadian Museum of Civilization）[7]、加拿大自然博物館以及加拿大科技博物館等四座博物館，各自有其董事會（board of directors），致力於保存加拿大國家遺產、集體記憶與認同。

1990年代末及21世紀初，加拿大政府面對來自民間團體愈來愈多自發性成立博物館的呼聲，於是在2008年及2010年分別通過《博物館法》修正案，新增成立兩個新興的旗艦法人團體（Crown corporations），分別是2008年通過成立加拿大人權博物館（Canadian Museum for Human Rights），於2014年9月落成開幕；2010年再通過成立加拿大移民博物館（Canadian Museum of Immigration at Pier 21），於2011年2月開放，相繼成為加拿大第五座及第六座國家博物館，不僅與前一座國家博物館的設立相隔40年，同時也是目前建立在加拿大首都渥太華地區以外，惟二的兩座國家博物館，實具有獨特的文化意涵。

2012年10月加拿大遺產及官方語言部（Canadian Heritage and Official Languages）再度宣布，將加拿大文明博物館（the Canadian Museum of Civilization）更名為加拿大歷史博物館（the Canadian Museum of History），以作為2017年加拿大慶祝建國150週年的重要計畫之一（Langlois, Marie-Claude 2013: 1-4）。

從上述加拿大國家博物館系統的建置歷史，清楚反映近一個半世紀以來，加拿大國家博物館政策的形成過程。第一階段是自1840年代至1960年代，有由國家設立博物館的運作形式，尚未形成正式的國家博物館政策。第二階段是1968年聯邦政府首次制定博物館政策，並在國家博物館法案下設立國家博物館

7 1986年6月24日加拿大人類博物館（the National Museum of Man）更名為加拿大文明博物館（Canadian Museum of Civilization, CMC）。1990年加拿大自然科學博物館（the National Museum of Natural Sciences）更名為加拿大自然博物館（the Canadian Museum of Nature）。

法人，以一法人轄四國家博物館營運形式，目的在於促使國家博物館擁有彈性的領導及財務制度。第三階段是1990年《博物館法》（Museum Act）正式通過後，國家博物館政策轉變為設立各館獨立的國家博物館旗艦法人團體，藉以提高行政效能，並在首都之外，相繼有具獨特意涵的人權博物館及移民博物館出現。

肆、首都國家博物館群

加拿大自然博物館所在的維多利亞紀念博物館大樓（VMMB），位於渥太華中心國會大廈以南1公里處，可說是「加拿大國家博物館的誕生地」。自1901年國會通過興建一座博物館專屬的建築，至1910年硬體完成，翌年國家美術館即在此大樓三樓展廳向公眾展示藝術精品收藏；1956年加拿大國家博物館區分為兩大分支，除了國家自然科學博物館之外，另成立國家人類博物館，在1990年遷移至獨立新館所之前，亦棲身於此大樓（1957-1989）；1967年加拿大國家博物館又分支成立國家科技博物館，成為第四座國家博物館。

一、加拿大自然博物館

歷史悠久的加拿大自然博物館擁有超過1000萬件館藏，內容涵蓋40億年的地球歷史，保存加拿大具有珍貴價值的自然歷史遺產，展廳以自然生態實景復原的方式展出，包括已消逝的恐龍時代到現代鳥類、哺乳動物以及植物的發展過程，運用大量館藏標本，也有活生生的動植物展示形式，其中由加拿大亞伯達省出土的恐龍化石，向來是該館最受歡迎的展廳，此外，地球科學廳亦有豐富精彩的礦物收藏展示（National Museum of Nature 2016）（圖1、圖2、圖3）。即使是館齡已超過百年的加拿大自然博物館，仍然跟上時代潮流與時俱新，例如當2016年7月最時興的手機遊戲「寶可夢Pokemon Go!」風行全球時，相對於部分博物館對於大量湧入博物館「抓寶」的遊戲玩家，抱持謝絕的立場，加拿大自然博物館不但展開雙臂歡迎精靈寶可夢的粉絲觀眾入館探索，更在博物館大門入口處公告「今日寶可夢精靈」排行榜（圖4），主動掌握時事脈動以帶動百年博物館的參觀人潮。

二、加拿大歷史博物館

位於渥太華河畔的魁北克加蒂諾（Gatineau, Quebec）的加拿大文明博物館，此館歷史可以溯自1856年成立的國家地質博物館（GSC Geological Museum），自1907年加入人類學研究部門，1956年由國家博物館分出成立國家人類博物館，是北美歷史悠久的文化機構之一。1989年6月29日加拿大文明博物館正式開幕，該館以流動波浪狀幾何的獨特建築外觀，展現加拿大數千年前冰河時期的原初地貌以及加拿大地盾地形，構築成南側冰河之翼（Glacier Wing）的博物館展示廳，以及北側地盾之翼（Canadian Shield Wing）的博館行政區，已成為渥太華的顯著地標。該博物館致力於收藏、研究、保存、展示有關加拿大歷史及其人民的文化多樣性，將過去與現在緊密結合，整體呈現在加拿大這片土地上所發生的事件及人民生活，也是加拿大官方對於國家歷史與文化的詮譯（胡川安 2016）。

加拿大文明博物館設址在法語區的魁北克土地上，有關於博物館的選址考量，也相當耐人尋味。加拿大首都渥太華座落在分隔英語區與法語區的渥太華河畔，當初1857年英國維多利亞女王裁決將渥太華定為英國領土下的加拿大首都，係因此地遠離美加邊界，且是加拿大東西部邊界區，英語系與法語系兩大勢力的中立地帶。而位處魁北克西部的加蒂諾，事實上僅隔著渥太華河，與加拿大首都國會大廈對望，因此文明博物館設址於此，既是一覽加拿大國會大廈壯美建築的理想地點（圖5），同時也具有平衡呈現英裔與法裔移民在此共生的歷史意義。

2012年10月由加拿大文化遺產部通過更名案，正式將加拿大文明博物館改名為加拿大歷史博物館（Canadian Museum of History）。博物館包含三層樓的展示空間，入口處位於二樓，一樓挑高的大廳，臨河面的透明落地窗高達三層樓高，而天花板幾何紋飾的造型，像是一艘朝向渥太華河駛去的獨木舟（圖6）。大廳展示的巨型圖騰柱以及西北海岸原住民族的傳統民居與工藝，是全世界最大型的室內展示，其餘展廳主要展示加拿大第一民族的史前生活、文化信仰、日常生活方式，以及當今的多元文化樣貌。二樓為博物館正門入口，加拿大兒童博物館亦置身在此，提供兒童們探索世界及體驗加拿大文化多樣性的重要場域（圖7）。目前三樓的加拿大歷史展廳（the Canadian History Hall）

自2014年起閉館更新中，全新的加拿大歷史廳將於2017年7月1日加拿大慶祝建國150週年時重新開幕（圖8），館方以「您的國家、您的歷史、您的博物館」（Your Country, Your History, Your Museum），預告新的加拿大歷史展廳將全面觀照加拿大多元族群如何形塑獨特的歷史與文化。

三、加拿大國家美術館

與加拿大歷史博物館僅一河之隔的加拿大國家美術館，在1880年由加拿大藝術學會（Canadian Academy of Arts）於渥太華的Clarendon Hotel展出作品後成立，廣泛收藏加拿大原住民藝術、加拿大近現代美術、歐洲中世紀、19-20世紀現代藝術作品（圖9、圖10、圖11、圖12）。美術館現址座落於渥太華河畔，於1988年興建完成，以高聳筆直的柱廊、斜坡、玻璃帷幕及花崗石構築，建物外觀充滿現代感。國家美術館館藏，最值得矚目的是19世紀的「七人畫派」（the Group of Seven）風景畫，以及加拿大原住民族因紐特人（Inuit）的雕刻及工藝品，此外，歐洲繪畫的相關典藏亦相當豐富，包括：中世紀歐洲的宗教畫、文藝復興及巴洛克時期藝術、以及印象派及後印象派藝術等，館藏亦有梵谷、馬諦斯、塞尚、畢沙羅、莫內、雷諾瓦、克林姆等大師級作品，是北美首要的藝術殿堂（National Gallery of Canada 2016）。

四、加拿大科技博物館

加拿大科技博物館建立於1967年建國百年，而自1951年起皇家藝術與科學發展委員會即向政府建言，希望能夠建立一座國家博物館，用以收藏、保存、研究、詮釋加拿大的科技文化遺產。經過多年籌劃，這座博物館位於渥太華南方舊工業園區，其前身是間工廠倉庫（Morrison-Lamothe Building），聯邦政府在1967年收購廠址，並改建為國家博物館。科技博物館的建館目標即在於培養公民科技素養，廣泛傳播科普知識，鼓勵民眾探索思考科技發展問題，博物館並與學校合作，帶領學生走進實驗室，激發其科學意識，讓他們得到獨有的科學經驗，強化博物館的教育角色及功能（Canada Science and Technology Museum 2016b）。此外，科技博物館是加拿大首先引入互動式科學展覽概念

的博物館，以協助民眾理解加拿大科學技術發展歷史。2014年該館因館舍老舊，全面閉館維修更新，預定2017年11月將重新開幕（圖13）。

這四座位於加拿大首都渥太華的國家博物館，均分布在渥太華河及國會大廈的週邊，矗立於首都中心的國家級文化設施，結合自然、科技、歷史及藝術面向，不僅提供民眾休憩學習的空間場域，形塑城市的特色核心，有助於文化觀光與城市行銷，成為加國最具代表性的博物館群集合體，構築成世界著名的博物館群景觀。換言之，加拿大在長達一個半世紀的歷史裡，有關國家博物館事業的擘劃及建置，始終是環繞著首都核心區發展。然而，此一由上而下、同源共生、中心化的思維模式，在1990年代及21世紀初，接連受到了來自民間的需求挑戰與突破。

伍、去中心化的國家博物館設立

一、加拿大人權博物館

在加拿大中部曼尼托巴省首府所在地的溫尼伯，為加拿大國土的正中央，位居紅河（Red River）及艾斯尼寶河（Assiniboine River）的交會處，此一區域被稱為弗克斯（The Forks），從6000年前即是原住民聚會的重要場所；4000年前是原住民族以物易物和捕魚的漁場；至18世紀中期後，成為原住民族與歐洲貿易商人進行毛皮交易的主要據點；直到19世紀太平洋鐵路興建完成，此地成為鐵路車輛的調配廠及停放庫房；後因溫尼伯建造提供移民的居所，引發各地湧入的大量移民人潮。此一交會區因1989年的開發重建計畫，一舉發展成為國家歷史遺址與觀光景點，形成紅河河岸以東為法語區（French Quarter），以西為英語區的兩種語言文化系統，構築成獨特的城市景觀。

現今加拿大人權博物館座落在兩河交會處的弗克斯（The Forks），自古即為原住民族與歐洲白人的接觸地帶。這座國家博物館最初在2000年前後，係由一位溫尼伯的媒體大亨及政治家Israel Harold Asper律師提出興建人權博物館的想法，並於2003年4月17日加拿大簽署人權與自由憲章21週年紀念日時，聯合了加拿大聯邦政府、曼尼托巴省政府、溫尼伯市政府，以及弗克斯北方港埠夥伴關係（The Forks North Portage Partnership）等團體倡議成立，他首先以

個人基金會（Asper Foundation）的名義捐贈2000萬加元，期盼成立一所能夠提供參觀民眾認識人權，學習尊重他人，並鼓勵思考、對話及行動的博物館，同時希望藉由博物館的成立，帶動溫尼伯城市振興以及促進城市觀光的效益。Asper律師不幸於2003年年底逝世，此一成立博物館的遺願，即由他的妻兒們繼續推動（Canadian Museum for Human Rights 2016; Newman and Levine 2014）。

經過各民間團體發動支持認捐人權博物館全國募款運動，直至2007年4月20日加拿大總理Stephen Harper宣布，加拿大政府有意將人權博物館建造為一座國家博物館。2008年3月13日透過國會政黨支持通過C-42法案修正加拿大博物館法，正式宣告加拿大人權博物館成為國家博物館的一員。自2008年12月19日舉行破土儀式，2009年4月開始正式興建，直至2014年9月19日開幕，人權博物館由概念發想至建造完成，前後歷經14年。博物館研究團隊為了發展展示內容，於2009至2010年間執行一項名為「協助撰寫加拿大人權博館故事」計畫（Help Write the Story of the Canadian Museum of Human Rights），走訪加拿大19個城市，訪談數千名民眾暢談他們的人權故事，最終發展為7樓層展廳的10大主題，包括：什麼是人權？（What Are Human Rights?）原住民族的「土著觀點」（Indigenous Perspectives）、加拿大的人權旅程（Canadian Journeys）、加拿大的人權保護（Protecting Rights in Canada）、檢視猶太大屠殺及其他種族滅絕行動（Examining the Holocaust）、人性的轉折（Turning Points for Humanity）、打破沈默（Breaking the Silence）、付諸行動（Action Count）、今日人權（Rights Today）、令人鼓舞的改變（Inspiring Change）（Canadian Museum for Human Rights 2016b） (圖14至圖23)。由於博物館討論主題觸及具有爭議性的議題，引發原住民族、婦女團體、移民社團等的抗議與表達不滿，體現當代博物館作為論壇（forum）的社會責任與角色。

加拿大人權博物館是第一座建在首都渥太華之外的國家博物館，也是加拿大第五座國家博物館，更是加拿大第一座專門關注人權議題與人權教育的博物館，同時也是加拿大第一座由聯邦、省、市三級政府和民間團體共同出資興建的國家博物館。這是一項由下而上推動成立的國家博物館個案，筆者認為這正是加拿大國家博物館去中心化、民主化與多元主義思考的具體展現。建築師Antoine Predock大量運用在地的岩石和玻璃為建築主體，設計建造這座超過

47,000平方英尺的獨特博物館，現已幾乎等同於溫尼伯市的城市表徵。入館參觀民眾首先進入一個運用科技投影寫滿全球各式「歡迎」文字的大廳，左側螢幕簡介人權博物館建立的過程，全館的自助式觸碰導覽系統，可以提供聲音、影像、字幕、大字體說明文字等，一臺機器符合各種觀眾類型的不同需求，且設置高度也考量到身障者乘坐輪椅的高度，充份展現如何結合科技以提高高齡人口、身障人口、視障人口、聽障人口等不同社群的博物館文化近用權，此亦是人權博物館社會包容及友善平權（inclusive and assessable museum）的理念[8]實踐（圖24、圖25、圖26、圖27）。

二、加拿大移民博物館

位於加拿大新斯科細亞省哈里法克斯東岸的21號碼頭，它自1928年至1971年曾作為歐洲遠洋客輪抵達美洲新大陸的口岸，是100萬歐洲裔移民、難民及其子女們進入加拿大的門戶，也是50萬加拿大士兵挺進歐陸戰場的出發地。依據加拿大聯邦政府遺產部部長James Moore指出，平均每5個加拿大人中，就有1位身世淵源與21號碼頭有所關連。然而，後期因移民多數搭乘飛機進入加拿大，於是自1971年起碼頭關閉，不再作為客輪停泊使用，很長一段時間荒廢閒置成為倉儲空間。於是自1990年起，21號碼頭學會（Pier 21 Society）與其他民間團體自發性發起募款計畫，積極推動21號碼頭在1997年被政府劃定為國家歷史遺址（National Historic Site），並在1999年與哈里法克斯港務局進一步籌劃，將此國家歷史遺址轉化為一座博物館重新開放展示（Canadian Museum of Immigration at Pier 21 2016）。

到了2009年1月25日加拿大總理Stephen Harper正式宣布，指定21號碼頭為國家移民博物館，第六座國家博物館將在此處成立，這也是首都渥太華以外，第二座國家博物館。透過成立國家博物館的宣示，作為政府肯認多源移民對於

8 此處使用的中文翻譯係參考國內博物館界先進前國立臺灣歷史博物館館長呂理政倡導「友善平權」基本概念指出，「友善使用」是：提供並鼓勵不同族群、職業、收入、能力、年齡、性別和性向的所有社群成員最廣泛、適當及友善使用博物館場所、收藏品、專業、設備以及服務，並努力消除因環境、生理、心理、智能與文化、認知及社會經濟所造成之障礙。而「社會平權」的理念為：尊重包容多元社群，並於博物館所有展示中反映多元文化。促進館員、志工、既有及潛在觀眾及合作夥伴等，共同創造具包容性並啟發學習、創意和參與性的博物館。聯合合作機構和夥伴共創平權願景，戮力消除社會一切不公平與歧視，促進平權和諧社會。

加拿大國家發展的重要角色，展現移民如何構成及形塑加拿大的多元文化。然而，成立國家移民博物館的消息傳出後，部分多元文化組織或移民團體直指，由21號碼頭登陸加拿大講述的是加東歐洲裔移民的歷史，在強調平等公義原則下，亦提出建立加西移民博物或或亞裔移民博物館的呼聲及訴求，以記錄加拿大西岸移民歷史，或亞太地區移民抵達加國後的故事。

在來自21號碼頭學會、21號碼頭基金會、哈里法克斯港務局以及加拿大聯邦政府的協力合作下，於2011年2月7日作為移民歷史遺址的21號碼頭原址，正式成立加拿大國家移民博物館，系統性進行加拿大移民歷史的保存、研究與教育計畫。聯邦政府在5年內挹注2500萬加元，進行此地海濱舊建物的保存與開發。位於移民博物館一樓的家庭歷史中心（Family History Centre）已持續蒐集2000則移民故事、500則口述歷史訪談、700冊捐贈書籍、300則影片、以及上千份移民影像文獻以及二戰時期的文獻檔案等館藏。二樓常設展展出21號碼頭歷史故事（Pier21: Explore Pier21's rich history as an immigration gateway from 1928 to 1971）以及加拿大移民故事（Discover over 400 years of Canadian Immigration History），提供觀者在此尋找自己的移民故事，探尋自己的移民路徑，並在教育活動角落製作自己滿載夢想與希望的行李箱，連結與再現移民歷史與集體記憶（圖28至圖35）。

加拿大移民博物館的成立，亦是一項由下而上推動的國家博物館建置計畫，將加拿大目前僅有的海路移民暫時棲身之處的有形歷史現址，經由保存、活化與再生，鼓勵民眾書寫自己的移民故事，以連結與再現加拿大早期移民歷史與民眾記憶。

陸、結語：友善平權的博物館實踐

加拿大社會長久以來係以英裔及法裔居民為主體的雙元體系，二戰後由於大量來自第三世界的移民遷徙以及難民潮的湧入，逐漸改變了加國的組成性質，並為加拿大社會帶來了新的刺激與轉化。自1970年代後，加拿大採行多元文化主義，尊重差異及文化多樣性，促進族群和諧及跨文化理解，整體社會呈顯「馬賽克」式的多元異質形貌。此一多元文化主義的價值具體落實在國家政策上，造就加拿大對於各族裔文化傳統給予公平對待，極力消弭社會的不公與

歧視，保障全體公民維持其族裔歸屬與認同，享有公共參與及平等人權，成為今日民主社會的理想典範。

筆者在本文中，以加拿大國家博物館系統為分析案例，透過加拿大國家博物館的發展歷程，探討加拿大如何經由國家博物館的建置設立，來體現國家多元文化主義及友善平權的理想。筆者研究發現加拿大在長達一個半世紀的發展中，係以首都國家博物館群－加拿大自然博物館、加拿大歷史博物館、加拿大國家美術館、加拿大科技博物館等四館－為核心的規劃建設，展現其由上而下、同源共生、中心化的思維架構，如何在「一個國家，多種族群，多元文化」的國家目標下，擴展吸納來自於民間發動的加拿大移民博物館以及加拿大人權博物館，逐步轉化為由下而上、多元主義、去中心化的博物館實踐。加拿大國家博物館致力維持各族裔文化參與權平等，消除差別對待，實值得當代博物館面對多元族群需求回應的參考借鏡。

參考書目

中華民國博物館學會，2014，〈加拿大人權博物館開幕〉，《博物館簡訊》網路資源，http://www.cam.org.tw/download/70期簡訊.pdf。檢索日期2016年8月28日。

吳肖春，2008，〈加拿大自然博物館的建置及主要部門職責和功能簡介〉。《博物館學季刊》 22(1):77-81。臺中市：國立自然科博物館。

胡川安，2016，《絕對驚豔魁北克：未來臺灣的遠方參照》。臺北市：時報出版。

原視新聞，2014，〈加人權博物館開幕 場外原民示威抗議〉。（2014-10-14 TITV 原視新聞）。網路資源，https://www.youtube.com/watch?v=Ffd5o3mddkI。檢索日期：2016年8月27日。

張譽騰，2010，〈國家人權博物館的願景〉。聯合報，2010年8月4日。

黃源釗、吳必康，1998[1996]，《加拿大簡史》。臺北市：書林出版社。

楊立文，2004，《加拿大研究》。北京市：民族出版社。

翟振孝，2006，《遷移、文化與認同：緬華移民的社群建構與跨國網絡》。國立清華大學人類學研究所博士論文。（未出版）

Canada Science and Technology Museum

2016a, About the Canada Science and Technology Museum. Electronic document, http://cstmuseum.techno-science.ca/en/about-the-museum.php. Accessed Aug. 27.

2016b,Galleries. Electronic document, https://humanrights.ca/galleries. Accessed Aug. 27.

Canadian Museum for Human Rights, 2016, Project Origins, Electronic document, https://humanrights.ca/about/mandate-and-museum-experience/project-origins. Accessed Jan. 5.

Canadian Museum of Immigration at Pier 21, 2016, About the Canadian Museum of Immigration at Pier 21, Electronic document, https://www.pier21.ca/about. Accessed Jan. 5.

Canadian Museum of History, 2016, History Timeline. Electronic document, http://www.historymuseum.ca/about/#tabs. Accessed Aug. 27.

Department of Justice Canada, 2016, Constitution Acts, 1867 to 1982. Electronic document, http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/const/. Accessed Aug. 12.

Government of Canada,

2016a, National Museums. Electronic document, http://canada.pch.gc.ca/eng/1463683517767/1463685434005. Accessed Aug. 10.

2016b, Canadian Heritage. Electronic document, https://www.canada.ca/en/canadian-heritage.html. Accessed Aug. 10.

2016c, Classification of visible minority. Electronic document, http://www.statcan.gc.ca/eng/concepts/definitions/minority01a. Accessed Aug. 10.

Langlois, Marie-Claude, 2013, Canada's National Museums (Background Paper) (Publication No.2013-06-E). Ottawa, Canada: Library of Parliament.

National Gallery of Canada, 2016, Our History. Electronic document, http://www.gallery.ca/en/about/pre-1900.php. Accessed Aug. 27.

National Museum of Nature, 2016, Historical Timeline. Electronic document, http://nature.ca/en/about-us/history-buildings/historical-timeline. Accessed

Aug. 27.

Newman, Peter C. and Levine, Allan, 2014 *Miracle at the Forks: The Museum that Dares Make a Difference*. Friends of the Canadian Museum for Human Rights.

Porter, John, 1965, *The Vertical Mosaic: An Analysis of Social Class and Power in Canada*. Toronto: University of Toronto Press.

圖1 加拿大自然博物館位於維多利亞紀念博物館大樓

圖2 加拿大自然博物館擁有超過1千萬件標本，保存加國珍貴自然歷史遺產

圖3 加拿大自然博物館以自然生態實景復原方式展示

圖4 加拿大自然博物館結合時興手機遊戲公告館內的「寶可夢精靈」排行榜

圖5 位於渥太華河畔魁北克省加蒂諾的加拿大歷史博物館

圖6 加拿大歷史博物館大廳展示西北海岸原住民族圖騰柱

圖7　加拿大歷史博物館內的加拿大兒童博物館

圖8　加拿大歷史博物館的歷史廳將於2017年7月1日慶祝建國150週年時重新開幕

圖9　加拿大國家美術館建物外觀充滿現代感

圖10　加拿大國家美術館大廳眺望渥太華國會大廈壯美建築

圖11　加拿大國家美術館盡藏加國藝術家作品

圖12　加拿大國家美術館收藏原住民族藝術作品

圖13　將於2017年11月重新開幕的加拿大科技博物館示意圖

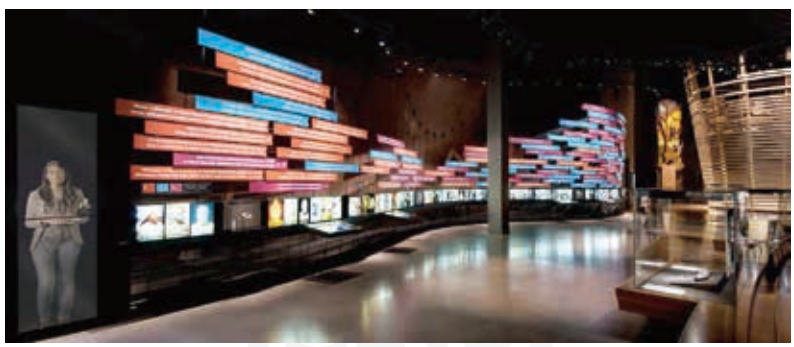


圖14　加拿大人權博物館展廳一：什麼是人權？What are Human Rights?
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖15　加拿大人權博物館展廳二：原住民族的「土著觀點」Indigenous Perspectives
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖16　加拿大人權博物館展廳三：加拿大的人權旅程Canadian Journeys
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖17　加拿大人權博物館展廳四：加拿大的人權保護Protecting rights in Canada
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖18　加拿大人權博物館展廳五：檢視猶太大屠殺及其他種族滅絕行動 Examining the Holocaust and other Genocides
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖19　加拿大人權博物館展廳六：人性的轉折Turning Points for Humanity
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖20　加拿大人權博物館展廳七：打破沈默Breaking the Silence
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖21　加拿大人權博物館展廳八：付諸行動Actions Count
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖22　加拿大人權博物館展廳九：今日人權Rights Today
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖23　加拿大人權博物館展廳十：令人鼓舞的改變Inspiring Change
圖片來源　https://humanrights.ca/

圖24　加拿大人權博物館座落於兩河交會處的弗克斯（The Forks），已然成為溫尼伯的地標

圖25　加拿大人權博物館大廳運用科技投影寫滿全世界各種語言「歡迎」文字

圖26　加拿大人權博物館運用科技強化觀眾參與

圖27　加拿大人權博物館運用科技強敘述人權故事

圖28　加拿大國家移民博物館位於東北岸新斯科細亞省哈里法克斯的21號碼頭

圖29　加拿大移民博物館標誌著移民歷史遺址現場

圖30　加拿大國家移民博物館展廳一：加拿大移民故事
圖片來源　https://www.pier21.ca/home

圖31　加拿大國家移民博物館展廳二：尋找自己的移民故事
圖片來源　https://www.pier21.ca/home

圖32　加拿大國家移民博物館展廳三：探尋自己的移民路徑
圖片來源　https://www.pier21.ca/home

圖33　加拿大國家移民博物館教育活動角
圖片來源　https://www.pier21.ca/home

圖34　加拿大國家移民博物館製作滿載夢想與希望行李箱的教育活動

圖35　加拿大國家移民博物館觀眾留言述說心目中的博物館意象

國立歷史博物館學報 第54期
Journal of the National Museum of History No. 54

發 行 人	張譽騰	Publisher	Chang Yui-Tan
出 版 者	國立歷史博物館	Commissioner	National Museum of History
	臺北市10066南海路49號		49, Nan Hai Road, Taipei, Taiwan, 10066
	電話：+886-2-23610270		Tel ： +886-2-23610270
	傳真：+886-2-23610171		Fax： +886-2-23610171
	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	戈思明	Chief Editor	Ge Sz-Ming
執行編輯	陳嘉翎	Executive Editor	Chen Chia-Ling
封面設計	張承宗	Cover Designer	Chang Cheng-Chung
總 務	許志榮	Chief General Affairs	Hsu Chih-Jung
主 計	劉營珠	Chief Accountant	Liou Ying-Shu
電腦排版	飛燕印刷有限公司	Layout Designer	Feiyen Printing Co.,Ltd.
	新北市中和區橋安街17號6樓		6F, 17, Chiao-An St., Chongho District, Taipei
	電話：+886-2-22476705		Tel ： +886-2-22476705
出版日期	2016年12月	Publication Date	December, 2016
版本說明	本書為線上版登載於國立歷史博物館網站	This book is published on http：//www.nmh.gov.tw	
網 址	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
◎本書保留所有權利。全文刊登於本館網址：www.nmh.gov.tw
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。
請洽本館研究組（電話：+886-2-23610270轉209）