

臺中教育大學學報 *Journal of National Taichung University of Education*
人文藝術類 *Humanities & Arts*

第三十七卷第二期 *Volume XXXVII, Number 2*
半年刊 *Semi-yearly*

國立臺中教育大學編印
Published by National Taichung University of Education

中華民國一一二年十二月
Published Date : December 2023

第三十七卷 第二期

臺中教育大學學報：人文藝術類

目 錄

宋翔鳳評價姜夔之論詞詩與論詞長短句

..... 林淑華..... 1

臺灣現代繪畫的巨擘：梁奕焚鄉土情懷的感性與浪漫

..... 李國壽..... 23

Volume XXXVII, Number 2

Journal of National Taichung University of Education--
Humanities & Arts

Contents

Song Xiangfeng's Poetry and Ci Poetry Comments on Jiang Kui

.....Shu-Hua Lin..... 1

**Giant of Taiwanese Modern Painting: The Sensibility and Romance of Yi-Fen
Liang's Native Sentiments**

..... Kuo-Shou Lee.....23

宋翔鳳評價姜夔之論詞詩與論詞長短句

Song Xiangfeng's Poetry and Ci Poetry Comments on Jiang Kui

林淑華*

Shu-Hua Lin

(收件日期 112 年 2 月 1 日；接受日期 112 年 12 月 5 日)

摘要

探究浙西詞派到常州詞派對於姜夔詞之態度，有助於理解清代詞學發展面貌，故本研究以常州詞派中繼分子宋翔鳳之論詞絕句、論詞長短句為主要研究對象，並參酌宋翔鳳其他相關論詞文字，探究宋氏對姜夔的評價與態度，企圖重新建構浙西詞派中後期宋氏詞學對姜夔接受的面貌，從而還原姜夔在清詞發展史上的歷史定位。本文歸納出宋翔鳳繼承張惠言感物傷時、寄託遙深之詞學思想，以知人論世為背景，詮釋詞作，但卻比張惠言更重視姜夔音律方面之價值，也指出姜詞曲高和寡、徒留感嘆之缺點。宋翔鳳在常州詞派中修正張惠言選詞之拘泥與看法，標誌著浙西詞派與常州詞派由對立趨向融合的過程。

關鍵字：宋翔鳳、姜夔、樂府餘論、論詞長短句、論詞絕句

*臺南護專通識教育中心兼任教師

Abstract

In the early Qing Dynasty, exploring the varying attitudes of Jiang Kui's Ci poetry with Zhexi Ci's poetry and Changzhou Ci's poetry can help us to understand the development of the Qing Dynasty Ci poetry. This article focuses on the quatrains and long and short sentences of the essays by Song Xiangfeng, a relay member of the Changzhou Ci poetry, and discusses his evaluation and attitude towards Jiang Kui with reference to the author's other relevant essays. In an attempt to reconstruct the acceptance of Jiang Kui by Song Ci poetry in the middle and late Zhexi Ci poetry period, so as to restore his historical position in the history of the development of Qing Ci poetry. This paper concludes that Song Xiangfeng inherits Zhang Huiyan's sentimentality and sustenance in his biological thought, and interprets his poems against the background of knowing people and the world. However, he pays more attention to the value of Jiang Kui's rhythm than Zhang Huiyan. Disadvantages of sighing. The revision of Zhang Huiyan's rigidity and views on the choice of words in the Changzhou Ci poetry marks the process of the integration of Zhejiang Ci poetry and Changzhou Ci poetry.

Keywords: Song Xiangfeng, Yuefu, Ci and Jiang Kui poetry

壹、前言

探究清初以來浙西詞派到常州詞派對於姜夔詞之態度，有助於理解清代詞學發展之面貌。浙西詞派朱彝尊與汪森《詞綜》之編纂宗旨，在於推崇南宋姜夔「尚醇雅」、「重律呂」之特點。雖然宋代《草堂詩餘》未收姜夔，但朱彝尊與汪森明白宣示推尊姜夔，朱彝尊於《詞綜·發凡》曰：

世人言詞，必稱北宋。然詞自南宋，始極其工，至宋季而始極其變，姜堯章氏最爲杰出。¹

又說：

言情之作，易流於穢，此宋人選詞，多以雅爲目，法秀道人語涪翁曰：「作艷詞當墮犁舌地獄」。正指涪翁一等體製而言耳。填詞最雅，無過石帚，《草堂詩餘》不登其隻字，見胡浩〈立春〉、〈吉席〉之作，蜜殊〈咏桂〉之章，亟收卷中，可謂無目者也。²

而後《詞綜》樹立了整個浙西詞派之宗旨，龍榆生就評曰：「自《詞綜》出而浙派以成」，³于翠玲《朱彝尊《詞綜》研究》也說：「《詞綜》以取代《草堂詩餘》爲目的，以推崇南宋雅詞爲宗旨，起到了『立義標宗』的作用」。⁴浙西詞派是以《詞綜》爲載體，在浙西地緣關係之基礎上，和諸多同調共同形成，皆尊奉姜夔，成爲一派之源頭。

清代中期，常州詞派張惠言一改浙江詞派強調清空，著重具有「義有幽隱，並爲指發」之詞，提高詞之思想情感。自張惠言《詞選》出現之後，周濟《詞辨》、《宋四家詞選》、董毅《續詞選》都受其影響，以「比興寄託」審美標準，重新建立新詞學秩序。⁵張惠言借《周易章句·繫辭上傳》中「意內而言外，謂之詞」爲據，主張詞應有所「意」，含有「幽約怨悱不能自言之情」，力主比興寄託手法。張惠言《詞選》只選姜夔詞三闕，作品爲〈揚州慢〉、〈暗香〉、〈疏影〉。其中，〈揚州慢〉具有沉痛之故國之思，〈暗香〉、〈疏影〉乃詠梅又似有所指，評〈疏影〉曰：「此章更以二帝之憤發之，故有昭君之句」。⁶這三闕詞具有言外之意，符合張惠言認爲詞具有「以道賢人君子幽約怨悱不能自言之情」。張惠言不同於浙西詞派，並不熱衷推崇姜夔，只擷取少數姜夔意內言外之詞作爲

1 清·朱彝尊：〈發凡〉，清·朱彝尊、汪森編，《詞綜》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁10。

2 同前註，頁14。

3 龍榆生：《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1997年），頁76。

4 于翠玲：《朱彝尊《詞綜》研究》（北京：中華書局，2005年），頁92。

5 此段說法引自陳水雲：〈張惠言的詞學與易學〉，《周易研究》第1期，2000年，頁83。

6 清·張惠言：《詞選》（南京：南京大學出版社，2011年），頁10。

他的理論驗證。而宋翔鳳跟從張惠言學詞，在常州詞派具有中間繼承之地位，他承襲並發展了常州詞派張惠言「比興寄託」的說詞方式，並在常州詞派演變過程中進行了修正和拓展。宋翔鳳除了注重騷雅內在情感之寄託外，也注意姜夔詞法曲譜流傳價值，豐富常州詞派的理論。

有關宋翔鳳論詞之討論，例如：孫克強〈宋翔鳳的論詞絕句〉⁷總結了宋翔鳳詞學態度是典型的常州詞派；王曉雯〈宋翔鳳〈論詞絕句二十首〉論宋詞探析〉⁸從宋翔鳳論詞絕句歸納他的詞學觀念；林宏達〈宋翔鳳論詞長短句評《絕妙好詞》三首探析〉⁹則關注宋翔鳳評論《絕妙好詞》等作。本研究則繼續從宋翔鳳論詞絕句、論詞長短句上探究他對姜夔之看法，在此基礎上探究宋翔鳳對姜夔之接受現象，以更清楚掌握從清代中期張惠言到宋翔鳳，常州詞派詞學思想演變歷程。以下分別解析宋翔鳳在論詞絕句、論詞長短句對姜夔之評論。

貳、宋翔鳳概述

宋翔鳳，清江蘇常州人，字于庭，一字虞廷，生於清乾隆四十四年（1779），卒於清咸豐十年（1860）。嘉慶五年（1800）舉人，官湖南新寧縣知縣，晚清常州學派創始人莊述祖之甥，宋翔鳳以經學名家，通訓詁名物，志在西漢家法，微言大義，得莊氏之真傳。在文學上，劉師培〈近儒學術統系論〉說：「綬甲之甥有武進劉逢祿、常州宋翔鳳均治公羊，黜兩漢古文之說，翔鳳復從惠言游，得其文學，而常州學派以成」。¹⁰記載宋翔鳳師承常州詞派創始人張惠言。

宋翔鳳治經主以《春秋》學貫通群經，他認為《春秋》中，存有許多「微言大義」，不但《春秋》有微言大義，《論語》、《易經》、《尚書》、《禮運》等經也都有。¹¹宋翔鳳輯注有《論語鄭氏注》、《論語孔子弟子目錄》、《論語師注表》、《孟子劉注》、《四書釋地辨議》、《答雷竹卿書》、《漢甘露石渠禮儀》、《五經通義》、《五經要義》、《卦氣解》、《石鼓然疑》、《小爾雅訓纂》、《樸學齋文錄》、《憶山堂詩錄》、《洞簫樓詩紀》。詞作方面，有《香草詞》、《洞簫詞》、《碧雲齋詞》三種，合稱《浮溪精舍詞》，尚有詞論《樂府餘論》。宋翔鳳在道光元年（1821）〈香草詞·序〉中云：「其於古人之詞，必縉幽鑿險，求義理之所

7 孫克強：〈宋翔鳳的論詞絕句〉，《清代詞學批評史論》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁290-294。

8 王曉雯：〈宋翔鳳〈論詞絕句二十首〉論宋詞探析〉，載於鄧喬彬編，《第五屆宋代文學國際研討會論文集》（廣州：暨南大學出版社，2009年），頁1-24。

9 林宏達：〈宋翔鳳論詞長短句評《絕妙好詞》三首探析〉，《雲漢學刊》第21期（2010年6月），頁91-102。

10 劉師培：〈近儒學術系統論〉，《劉申叔先生遺書》（臺北：華世出版社，1975年）冊3，頁1776。

11 林慶彰：〈影印《浮溪精舍叢書》序〉，載於徐耀環新編：《浮溪精舍叢書》（臺北：聖環圖書公司，1998）。

安。……其自爲詞也，必窮比興之體類，宅章句於性情」。¹²序中明言以縵幽鑿險，求詞中義理，以比興寄託之法，表現微言大義。道光九年（1829）刻《洞簫詞》一卷，也云：「篋藏洞簫，曾不解吹，畫橋月明，天涯路岐，長言短言，疑喜疑悲，中多鬱鬱，世未易知，同心幾人，請觀此詞」。¹³宋翔鳳所創詞作多寄託心中鬱鬱之思。¹⁴其詞學主張大抵奉「微言大義、比興寄託」爲圭臬。宋翔鳳除了於《樂府餘論》論及姜夔，於其詩與詞作中各有兩首評論姜夔，宋翔鳳詞集：《香草詞》、《洞簫詞》、《碧雲齋詞》，約有十七闕評論關於詞學方面的作品，其中有兩闕詞論及姜夔，其詩集：《憶山堂詩錄》、《洞簫樓詩紀》中有二十首絕句論詞，也有兩首詩論姜夔。因此，本研究據此探究宋翔鳳對姜夔之接受情形。

宋翔鳳在《樂府餘論》中有幾處論及姜夔，一爲：「詞家之有姜石帚，猶詩家之有杜少陵，繼往開來，文中關鍵。其流落江湖，不忘君國，皆借託比興，於長短句寄之。……蓋意愈切，則辭愈微，屈宋之心，誰能見之。乃長短句中，復有白石道人也」。¹⁵認爲姜夔正是流落偏鄉之愛國文人，詞中如杜甫、屈宋，詞中皆有比興寓意，暗喻家國之痛，詞中含有針貶局勢之隱語。二爲：「使茫昧於宮商，何言節奏，苟滅裂於文理，徒類啁啾。爰自分馳，所滋流弊。茲白石尙傳遺集，玉田更有成書。點畫方迷，指歸難見」。¹⁶肯定姜夔曲譜成就，爲後人指點唱詞看譜之迷津。三爲：「草堂詩餘，宋無名氏所選，其人當與姜堯章同時。堯章自度腔，無一登入者。其時姜名未盛。以後如吳夢窗、張叔夏，俱奉姜爲圭臬，則草堂之選，在夢窗之前矣」。¹⁷認爲姜夔未入選《草堂詩餘》，乃是因爲當時未成名。

參、論詞絕句：論姜夔詞情真意幽

宋翔鳳論詞絕句二十首中有二首論及姜夔詞，此二首較著重在張炎與姜夔傳承關係之探討，其一：

12 清·宋翔鳳：〈香草詞·序〉，載於上海書店，《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994年），冊160，頁219。

13 清·宋翔鳳：〈洞簫詞跋〉，載於上海書店，《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994年），冊160，頁244。

14 宋翔鳳還有《論語鄭注》10卷，《大學古義說》2卷，《孟子趙注補正》6卷，《孟子劉熙注》1卷，《四書釋地辨證》2卷，《卦氣解》1卷，《尚書說》1卷，《尚書譜》1卷，《爾雅釋服》1卷，《小爾雅訓纂》6卷，《五經要義》1卷，《五經通義》1卷，《過庭錄》16卷。見周駿富輯：《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985年），卷482，頁13268。關於宋翔鳳生平，可詳見清·趙爾巽等：《清史稿》（臺北：鼎文書局，1981年），冊17，卷482，頁13268；中華書局編輯部編：《清史列傳》（臺北：中華書局，1962年），冊9，卷69，頁36；錢仲聯主編：《清詩紀事》（南京：江蘇古籍出版社，1989年），冊13，頁8288-8289。

15 清·宋翔鳳：《樂府餘論》，載於唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988年），冊3，頁2503。

16 同前註，頁2498。

17 同註14，頁2500。

垂虹亭畔老詞人，縫月裁雲意總真。賴得詞原三卷在，異時法曲識傳薪。¹⁸

（楊州陸氏重刻宋本白石詞集，旁注譜近人罕解。後秦編修刻張叔夏《詞源》足本，其說皆在，可以通白石之譜矣。）

此詩首二句是著眼於姜夔詞意的評論。後兩句則著眼於曲譜的薪傳上肯定張炎與姜夔。第二句「縫月裁雲意總真」中來自於范成大對姜夔詩的評語。毛晉《宋六十名家詞》提及此語曰：

白石詞盛行於世，多逸「五湖舊約」及「燕雁無心」諸調。……范石湖評其詩云：「有裁雲縫月之妙手，敲金戛玉之奇聲。」予于其詞亦云。¹⁹

范氏評論姜夔詞能裁雲縫月巧妙安排典故，將內心寄託騷雅情思自然融合於詞境中，能與人敲金戛玉言外之聲，如張炎所說：

美成詞只當看他渾成處，於軟媚中有氣魄。採唐詩融化如自己者，乃其所長。惜乎意趣卻不高遠。所以出奇之語，以白石騷雅句法潤色之，真天機雲錦也。²⁰

張炎提及姜詞以出奇之語融合意趣，騷雅之思融入詞中真如天機雲錦。

而「意總真」之解釋，可再從宋翔鳳的另一首論詞絕句瞭解：「南宋風流近未存，浙西詞客欲銷魂。沉吟可奈情俱淺，片片空留鬢積痕」。²¹ 他論及浙西詞客欲仿效南宋詞，可惜失去真情深意，空剩堆積皺摺之痕跡。提及南宋詞風之核心為「深情」，姜夔除了「裁雲縫月」使用詞語高雅、意象超脫凡俗外，重要處在於其中情感之真。謝章铤也論及南宋詞風，與宋翔鳳有相同處：

大抵今之揣摩南宋，只求清雅而已，故專以委夷妥帖為上乘。而不知南宋之所以勝人者，清矣而尤貴乎真，真則有至情，雅矣而尤貴乎醇，醇則耐尋味。若徒字句修潔，聲韻圓轉，而置立意於不講，則亦姜、史之皮毛，周、張之枝葉

18 清·宋翔鳳輯，徐耀環譯：《洞簫樓詩記》，卷3，《浮谿精舍叢書》（臺北：聖環圖書公司，1998年），頁256。

19 明·毛晉：《白石詞跋》，《宋六十名家詞》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁211。

20 宋·張炎：《詞源》，卷下，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年），冊1，頁266。

21 同註17，頁256。

已。雖不纖靡，亦且浮膩，雖不叫囂，亦且薄弱。²²

提出南宋姜夔、史達祖之詞風清雅，貴乎至情之真，與耐人尋味之醇雅。

最後三四句「賴得詞原三卷在，異時法曲識傳薪」，是說幸有張炎《詞源》，姜夔曲譜與詞意，才得以傳承下來。

詞之發展，從南宋之後經歷元朝，詞樂歌曲無法展現真情感。宋翔鳳在《樂府餘論》中也寫過類似言論：

北宋所作，多付箏瑟，故擘緩繁促而易流，南渡以後，半歸琴笛，故滌蕩沉渺而不雜。白雪之歌，自存雅音，薤露之唱，別增俗樂。則元人之曲，遂立一門，弦索蕩志，手口愆心。²³

他提及元人所作之曲，新立一門，成爲「弦索蕩志，手口愆心」之空殼樂曲，騷雅寄託之思，蕩然無存，手中所彈、口中所唱之音樂，隱藏起心中真正情感。他又說：

於是度曲者，但尋其聲，製詞者，獨求於意。古有遺音，今成絕響。在昔錢唐妙伎，改畫閣斜陽，饒州布衣，譜橋邊紅藥。文章通絲竹之微，歌曲會比興之旨。使茫昧於宮商，何言節奏，苟滅裂於文理，徒類啁啾。爰自分馳，所滋流弊。茲白石尚傳遺集，玉田更有成書。點畫方迷，指歸難見。惟先求於凡耳，藉通四上之原，還內度於寸心，庶有萬一之得。²⁴

元代之前作詞方式是調曲與詞意互相搭配，但元之後因爲宮商失傳，無法再現原音，因此作曲者與製詞者走向分裂，宋代「文章通絲竹之微，歌曲會比興之旨」已無法再現。但因爲姜夔詞與曲譜並存下來，因此宋翔鳳特別標舉這部分價值，而且有張炎《詞源》詞樂理論之解說記載，藉此得以上通姜夔以及宋代詞樂演奏，並瞭解當時如何詮釋詞中情感真意。宋翔鳳此句與《樂府餘論》特別標舉姜夔與張炎在曲譜以及詞意上的歷史價值是一樣的。

其二：

詩從杜曲波逾闊，詞到鄱陽音太稀。縱有玉田相鼓吹，還當無縫遜天衣。²⁵

22 清·謝章铤：《賭棋山莊詞話》，卷 11，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 4，頁 3460。

23 同註 14，頁 2498。

24 同註 14，頁 2498。

25 同註 17，頁 256。

詩句前二句，宋翔鳳將姜夔與杜甫相提並論，這論點也曾在《樂府餘論》出現：

詞家之有姜石帚，猶詩家之有杜少陵，繼往開來，文中關鍵。其流落江湖，不忘君國，皆借託比興，於長短句寄之。²⁶

宋翔鳳認為二者之作品皆具有比興借託的微言大義，而在論詞絕句中，他更強調他們繼往開來之地位，杜甫被稱為「詩聖」，是因為他體現了儒家思想，具有憂國憂民、悲天憫人的情懷，對戰亂後的人民痛苦做了深刻的揭露，他的思想品格具有聖人的典範。杜甫是盛唐最後一位詩人，也開啓了中唐現實主義詩歌的道路，所以宋翔鳳點出杜甫詩具有擴大唐代詩風的功勞。早於宋翔鳳的凌廷堪曾將姜夔比喻為杜甫，他說：「慢詞北宋為初唐，……南渡為盛唐，白石如少陵，奄有諸家，……填詞之道，須取法南宋。然其中亦有兩派焉，一派為白石，以清空為主，……一派為稼軒，以豪邁為主」。²⁷ 凌廷堪以初唐、盛唐比附宋詞發展，認為姜夔如杜甫處於盛唐大家之地位，但其所標舉姜夔之特色乃為清空一派，宋翔鳳則著重在比興寄託的相似處上。

第二句「詞到鄱陽音太稀」中說到姜夔詞如老子所說大音希聲。老子《道德經》第四十一章有言：「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形」。²⁸ 大音希聲是說最宏亮的聲音，在外界是聽不到的。宋翔鳳認為姜夔詞中隱晦微言是最宏亮的聲音，他說：

蓋意愈切，則辭愈微，屈宋之心，誰能見之。乃長短句中，復有白石道人也。²⁹

晚於宋翔鳳的陳廷焯也說：「南渡以後，國勢日非，白石目擊心傷，多於詞中寄慨。不獨〈暗香疏影〉，發二宗之幽憤，傷在位之無人也，特感慨全在虛處，無跡可尋，人自不察耳」。³⁰ 認為姜夔詞在虛處多寄慨傷心國事之情。宋翔鳳認為姜夔所感慨寄託的真聲音，都隱藏於詞句中，開創了南宋詞之新境界。宋翔鳳認為姜夔以真切之心表現於稀微之處，開創了宋詞騷雅之新境界。《全唐文》卷 759 中，楊發〈大音希聲賦〉記載：「大道衝漠，至音希微。叩於寂而音遠，求於躁而道違。……聲希者其響必大，聲煩者其理斯屈」。³¹ 說明稀則能大，是物理之常，姜夔詞除了在詞意的寄託上，隱約稀微，成為新開宋詞清虛

26 同註 14，頁 2503。

27 張其錦：〈梅邊吹笛譜序〉，載於馮乾編：《清詞序跋彙編》（南京：鳳凰出版社，2013 年），冊 6，頁 630。

28 丁仲祐箋注：《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1975 年），頁 56。

29 同註 14，頁 2503。

30 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》，卷 2，收入唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 4，頁 3797。

31 清·董誥等：《欽定全唐文一千卷》，卷 759，收入文懷沙主編：《四部文明》（西安：陝西人民出版社，2007），卷 68，頁 144。

騷雅的詞風。姜夔詞之稀有價值性，還包含樂譜之價值，且成爲後世研究宋樂的線索之一。《中國傳統音樂樂譜學》中說到，姜夔「十七首宋詞曲譜，是現存的兩萬多首《全宋詞》中僅有的帶譜之作，這對於我們後人研究宋代曲譜、研究古代燕樂及中國傳統音樂理論都彌足珍貴」！³² 姜夔曲譜成爲後人研究宋代歌曲的線索。《四庫全書總目提要》也論及姜夔詞：「惟自製曲一卷，及二卷鬲溪梅令、杏花天影、醉吟商小品、玉梅令、三卷之霓裳中序第一、皆記拍於字旁。宋代曲譜，今不可見、亦無人能歌。莫辨其似波似磔、宛轉欹斜，如西域旁行自者，節奏安在。然歌詞之法，僅僅留此一線。錄而存之，安知無懸解之士，能尋其分刊者乎」。³³ 皆說明姜夔詞之帶譜紀錄，成爲《全宋詞》中唯一保留曲譜的作品，其稀有性足可見。

第三句「縱有玉田相鼓吹，還當無縫遜天衣」是說，縱使張炎常與姜夔相提並論，張炎仍然比不上姜夔。

「玉田相鼓吹」來自元人仇遠〈玉田詞後序〉有云：

讀《山中白雲詞》，意度超玄，律呂協洽，不特可寫音擅口，亦可被歌管、薦清廟，方之古人，當與白石老仙相鼓吹。³⁴

論者常以張炎與姜夔並稱，如清初顧咸三云：

宋名家時詞最盛，體非一格。蘇、辛之雄放豪宕，秦、柳之嫵媚風流，判然分途，各極其妙。而姜白石、張叔夏輩，以沖澹秀潔得詞中正。³⁵

顧咸三將姜夔與張炎歸爲一類，詞風屬於沖澹秀潔，爲詞學正中。清乾隆十八年（1753）陳撰〈山中白雲詞疏證序〉曾說：「每謂詞莫尚於南宋，景淳、德佑間，要以白石爲宗主，其嗣白石起者，無逾於玉田」，³⁶ 曾提及姜夔詞地位爲宗主之高。清初杜詔〈山中白雲詞序〉則說：「詞盛於北宋，至南宋乃極其工。姜夔堯章最爲傑出，宗之者史達祖、高觀國、盧祖皋、吳文英、蔣捷、周密、陳允平諸名家，皆具夔之一體，而張炎叔夏庶幾全體具矣」。³⁷ 杜詔認爲姜夔之後，最具備姜夔詞之特點者爲張炎。杜詔接著又說：

32 王耀華：《中國傳統音樂樂譜學》（福州：福建教育出版社，2006年），頁153。

33 清·永瑤等：《四庫全書總目》（北京：中華書局，1965年），頁1819。

34 見宋·張炎撰，葛渭君等校輯：《山中白雲詞》（瀋陽：遼寧教育出版社，2001年），頁209。

35 清·高佑鈺：〈湖海樓詞序〉，載於清·陳維崧：《湖海樓詞集》（臺北：中華書局，1965年），頁3。

36 清·陳撰：〈山中白雲詞疏證序〉，載於施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994年），頁400。

37 清·杜詔：《山中白雲詞序》收錄在宋·張炎：《山中白雲詞》（北京：中華書局，1991年），頁25-26。

仇仁近謂：叔夏詞意度超元，律呂協洽，多與白石老仙相鼓吹。顧白石風骨清勁，詞如沈伯時所云，未免有生硬處，叔夏則和雅而精粹，讀其《樂府指迷》一書，為古今填詞準則，夫豈斤斤墨守堯章者。兩家（指姜夔、張炎）足以概南宋，從此溯源北宋，研味乎淮海、清真，一歸諸和雅，則詞之能事畢矣。其有功於詞學豈淺哉！³⁸

他認為姜夔張炎兩家足以概括南宋，但張炎擁有姜夔優點，意趣超凡，聲律和諧，但卻沒有姜夔風骨生硬的缺點，而以「和雅精粹」優於姜夔。

宋翔鳳《洞簫詞》有〈望江南〉，詞云：「揚州憶，詞客有深情。紅藥橋邊姜白石，碧桃溪裏玉田生。吹笛最分明」。³⁹也將姜夔與張炎並列揚州深情客，但宋翔鳳認為張炎仍然比不上姜夔。「天衣」一詞與「天機雲錦」有關，這是形容白石詞融和雅趣之天然美妙，張炎曾評姜夔詞意趣高遠，如天機雲錦：

美成詞只當看他渾成處，於軟媚中有氣魄。採唐詩融化如自己者，乃其所長。惜乎意趣卻不高遠，所以出奇之語，以白石騷雅之句潤色之，真天機雲錦也。⁴⁰

「還當無縫遜天衣」乃是宋翔鳳認為姜夔張炎相比之下，張炎詞是屬凡間「無縫」之衣，仍然遜於姜夔之「天衣」。宋翔鳳也曾在《樂府餘論》說：

以後如吳夢窗、張叔夏，俱奉姜為圭臬。⁴¹

他標舉姜夔為張炎圭臬標準，自是不可能如杜詔在〈山中白雲詞序〉中認為張炎優於姜夔。

〈論詩絕句〉第一、二首都將姜夔與張炎並舉，張炎《詞源》即云：「音律所當參究，詞章先宜精思」。此二句正是「裁雲縫月之妙思，敲金戛玉之奇聲」的意思。正因為張炎「傳薪」不只曲譜，還有詞法。第一首強調姜夔詞情真，第二首將杜甫與姜夔並舉，則更強調詞中寄託之意。論詞長短句中也提及姜夔詞中寄託家國騷雅之情，以下為論長短句部分。

38 同前註，頁 25-26。

39 同註 17，頁 477。下注有：「江都陸氏重摹宋本姜白石詩詞，自度腔皆有旁譜，旁注而人未能解，後秦編脩刻張玉田詞，原足本始可盡白石之譜，梓工皆極精妙」。

40 語見宋·張炎：《詞源》卷下〈雜論〉。同前註，頁 266。

41 同註 14，頁 2503。

肆、論詞長短句：論姜夔詞具風雨飄零之感

論詞長短句著重在提出姜夔詞作特色與流傳部分，其一：宋翔鳳〈暗香〉詞題云：「題姜白石詩詞合集即用集中韻」，⁴² 宋翔鳳詞集中和姜夔韻之詞牌，只選〈暗香〉、〈疏影〉兩調，詞云：

照來古色。有詞仙未老，高樓吹笛。望久玉梯，欲上浮槎把星摘。清思湖山自冷，又風雨、飄零遺筆。任幾輩、換羽遺宮，誰復繼斯席。鄉國。韻正寂。久付與蟲蟬，數卷塵積。去波未竭，紅藥橋邊屢追憶。明月當空尚有，須洗盡、樓臺金碧。按舊調、都在也。小紅唱得。⁴³

最後一句，「按舊調、都在也。小紅唱得」。與此詞所注有關，注曰：「其旁注之譜，詳見張叔夏《詞源》可以得其節奏」，宋翔鳳特別注意到姜夔自度曲，賴張炎《詞源》可以解讀姜詞曲譜，因此宋代舊調得以傳唱至今。宋翔鳳詩中也提及姜夔之詞保留曲譜，在元代之後，具有繼承宋詞音樂之功勞，姜夔詞集有自度曲譜，而張炎《詞源》可解釋姜詞曲譜，使作詞得以明其宮商，解其文理。

此闕詞讀白石詩詞集後感，論姜夔詞風清空高雅，寄寓家國之思，以次韻方式創作。首句「照來古色。有詞仙未老，高樓吹笛。望久玉梯，欲上浮槎把星摘」，是說姜夔詞映照著古雅意趣，詞風就像仙人於樓上吹笛，憑闌望久，欲乘槎摘星般之孤高清空。浮槎，木筏。傳說中來往於海上和天河之間的木筏。此句與姜夔以〈翠樓吟〉寫安遠樓其中一段極為相關，詞云：

……此地。宜有詞仙，擁素雲黃鶴，與君遊戲。玉梯凝望久，歎芳草、萋萋千里。天涯情味。仗酒祓清愁，花銷英氣。西山外。晚來還捲，一簾秋霽。⁴⁴

此詞寫於淳熙十三年（1186）丙午秋，安遠樓往北不遠，即是金人操練軍隊之處，但南宋卻已息兵偃戰，不僅如此，軍中為慶高宗八十壽辰，尋歡逐樂。詞表面寫其安樂現狀，實內含憂國憂世之心。姜夔詞中之「詞仙」與「玉梯凝望久」，皆成為宋翔鳳此闕詞之素材。宋翔鳳所言「詞仙」喻姜夔。「望久玉梯」乃自姜夔〈翠樓吟〉「玉梯凝望久」而來，採用其登高望遠，遙望家國之意。

姜夔之詞，其詞風神瀟灑，意度高遠，彷彿具有一種冷香逸氣，令人挹之無窮；⁴⁵ 色

42 宋翔鳳此闕詞以次韻方式，和姜夔〈暗香〉韻，姜詞押韻韻腳為色、笛、摘、筆、席、國、寂、積、憶、碧、得。

43 同註17，頁471。

44 黃兆漢：《姜白石詞詳注》（臺北：臺灣學生書局，1998年），頁103。

45 《藝概》：「姜白石詞幽韻冷香，令人挹之無窮。」清·劉熙載，《藝概》，收入唐圭璋編：《詞話叢

澤素淡幽遠，給人以隱秀清虛之感。詞之清靈飄逸、高格雅調，別樹一幟，如莊子所云姑射仙姿，具有餐風吸露乘雲⁴⁶之仙氣，非凡人所能。故清代蔡嵩雲《柯亭詞論》亦云：

白石詞在南宋，為清空一派開山祖，碧山、玉田皆其法嗣。其詞騷雅絕倫，無一點浮煙浪墨繞其筆端，故當時有「詞仙」之目。野雲孤飛，去留無跡，有定評矣。⁴⁷

因姜夔清空高遠、騷雅絕倫，無一點浮煙浪墨、嫵媚嬌嬌繞其筆端，當時即有「詞仙」之名。⁴⁸

姜夔詞中唯一提到「浮槎」，在〈摸魚兒〉：

向秋來、漸疏班扇，雨聲時過金井。堂虛已放新涼入，湘竹最宜敲枕。閒記省。又還是、斜河舊約今再整。天風夜冷。自織錦人歸，乘槎客去，此意有誰領。……⁴⁹

其中「天風夜冷，自織錦人歸，乘槎客去，此意有誰領？」，自云其詞之真意，非世人所能體會，乃織女天孫、乘槎客等仙人，才能領略其中隱約之深情與哀愁。故宋翔鳳亦以此聯想，比喻姜夔之詞韻高意新，如仙人登高吹笛，乘槎摘星般清空高雅。

下一句「清思湖山自冷，又風雨、飄零遺筆」，此句正說明姜夔詞寓有家國黍離、政局板蕩之悲，又有身世飄零之感。

宋欽宗（1126）靖康年間，金國攻陷北宋首都汴京，擄徽、欽兩宗，造成中原大亂，之後宋高宗建炎三年（1129），金人初犯揚州，到處劫掠。其後紹興三十一年（1161）、隆興二年（1164）又兩度南侵，淮南皆被蹂躪。姜夔雖未出朝任官，卻有期望國事中興的淑世情懷，⁵⁰姜夔對家國之關心，細膩地潛藏於詞作中姜夔之詞作，如〈一萼紅〉，其中「南去北來何事，蕩湘雲楚水，目極傷心」⁵¹、〈淒涼犯〉：「綠楊巷陌秋風起，邊城一片

編》（北京：中華書局，1990年），冊4，頁3694。

46 《莊子·逍遙游》所稱神人：「藐姑射之山有神人居焉，肌膚若冰雪，綽約若處子。；不食五穀，吸風飲露；乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外；其神凝，使物不疵癘而年穀熟。」清·王夫之：《莊子通·莊子解》（臺北：里仁書局，1984年9月），頁6。

47 清·蔡嵩雲：《柯亭詞論》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年），冊4，頁4913。

48 《白雨齋詞話》云：「白石，仙品也。東坡，神品也，亦仙品也。夢窗，逸品也。玉田，雋品也。稼軒，豪品也。」清·陳廷焯：《白雨齋詞話》，卷8，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年），冊4，頁3961。

49 同註43，頁243。

50 據《姜夔與南宋文化》統計，在姜夔80幾首詞中，表現關心國家命運和政治愛憎情感的有10幾首。見趙曉嵐：《姜夔與南宋文化》（北京：學苑出版社，2001年），頁184-185。

51 同註43，頁29。

離索」⁵²、〈八歸〉：「最可惜一片江山，總付與啼鴂」，⁵³皆反映了時代局勢之冷峻淒涼。宋代柴望〈涼州鼓吹自序〉即云：

……惟白石詞登高眺遠，慨然感今悼往之趣，悠然託物寄興之思，殆與古〈西河〉、〈桂枝香〉同風致，視青樓歌、紅窗曲萬萬矣。故余不敢望靖康家數，白石衣鉢，或仿佛焉。⁵⁴

柴望注意到姜夔登高詞，有感今悼往、託物寄興之思，與〈西河〉（指周邦彥賦石頭城）、〈桂枝香〉（指王介甫金陵懷古）同，遠遠勝過青樓紅窗之歌。造成姜夔此種「清虛」之感，乃根植於蕭瑟失望的現實生活。前面曾引過宋翔鳳在《樂府餘論》把姜夔比喻為具有借託比興之杜甫，引姜詞作解為：

如〈齊天樂〉傷二帝北狩也。〈揚州慢〉，惜無意恢復也。〈暗香〉、〈疏影〉恨偏安也。蓋意愈切，則辭愈微，屈、宋之心，誰能見之，乃長短句中，復有白石道人也。⁵⁵

宋翔鳳認為姜夔詞蘊含微言大意，具騷雅怨刺精神，正可與此首論詞長短句相呼應。

「清思湖山自冷，又風雨、飄零遺筆」。在這飄搖的局勢中，處在其中的姜夔，卻又留滯江湖、懷才不遇，這樣不安定之淒涼感，成為姜夔一生創作的最後格調。宋翔鳳此句與姜夔〈探春慢〉（衰草愁煙）一段相似：

誰念漂零久，漫贏得、幽懷難寫。⁵⁶

此種流落江湖，心情痛苦，實有難言之隱。姜夔一生寄食於人，所處時代家國衰頹，故有風雨飄零之感嘆。其他詞作如〈江梅引〉（人間離別易多時）：「歌罷淮南春草賦，又萋萋。漂零客、淚滿衣」⁵⁷、〈玲瓏四犯〉（疊鼓夜寒）：「文章信美知何用，漫贏得、天涯羈旅」⁵⁸等亦有自傷身世的咏嘆。正如《姜夔與南宋文化》中所說：「姜夔的一生是動盪的一生，由此帶來的作品中極濃重的江湖漂泊之感、天涯羈旅之情，正是江湖詩派落魄文士

52 同註 43，頁 249。

53 同註 43，頁 66。

54 宋·柴望：〈涼州鼓吹自序〉，載於施蛸存：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994年），頁 419。

55 同註 14，頁 2503。

56 同註 43，頁 96。

57 同註 43，頁 418。

58 同註 43，頁 358。

們作品中的常見主題，將姜夔作為『江湖派』，並非無由」⁵⁹，姜夔更有「江湖詞派」一代宗師的名號。⁶⁰

「任幾輩、換羽遺宮，誰復繼斯席」，此句是說就算幾輩詞人換曲調樂，填寫歌詞，誰又能如姜夔，承繼其位。姜夔詞體精深華妙，善於自度新聲，改正舊調，為當代寫了體製高雅的歌曲，為後人所推崇。如南宋黃昇《中興以來絕妙詞選》曾說姜夔：「詞極精妙，不減清真樂府；其間高處有美成所不能及」⁶¹。姜夔詞實具有獨步千古之地位，後人難以接武。

下片「鄉國。韻正寂。久付與蝨蟬，⁶²數卷塵積」此句是說故國家園之雅樂，久被金人占領，無人演奏傳唱，樂譜早已被書蠹蛀蟲殘食，堆積了厚塵。

靖康之難，造成傳統文化與民族尊嚴毀掠，《宋史》卷二十三載：「（欽宗）二年……金人脅上皇北行，夏四月庚申，朔大風吹石折木，金人以帝及皇后太子北歸，凡法駕、鹵簿、冠服、禮器、法物、大樂、教坊樂器、祭器、八寶、九鼎……府庫蓄積，為之一空。……贊曰：帝在東宮，不見失德，及其踐阼，聲技音樂一無所好」。⁶³經歷金人之劫掠後，禮崩樂壞，統治者要挽救的首要措施往往是修復禮制樂典，整理雅樂，希望收到德化教育之效，姜夔所面對的，即是此故國破碎、雅樂毀壞之局面。因此精熟樂律之姜夔，曾在宋寧宗慶元三年（1197）進〈大樂議〉，以評議宋代雅樂，提出整改雅樂意見，有著「盛世」修典之意。慶元五年（1199）上《聖宋饒歌》十四首，還自作《越九歌》十首，以歌誦祖宗盛德，藉以勸百諷一，倡「帝績皇烈，光耀震動」之盛德，「俾聲暢辭達，感藏人心，永念宋德」。⁶⁴且其《越九歌》序云：「越人好祠，其神多古聖賢，予依九歌為之辭，且繫其聲，使歌以祀之」，⁶⁵乃模擬屈原《九歌》祀神歌曲，歌誦越神「古聖賢」，此事神歌曲，承離騷比興之旨，寄託忠君戀國之心。可見姜夔具有恢復古樂，以樂治國家之淑世情操。

「去波未竭。紅藥橋邊屢追憶。明月當空尚有，須洗盡、樓臺金碧」，此句是說當時國破山河，揚州廢頹荒涼，姜夔曾於紅藥橋邊追憶過往，興發無盡哀淒之感，詞語中已洗盡七寶樓臺之金碧輝煌。「去波未竭。紅藥橋邊屢追憶」化用了姜夔〈揚州慢〉詞，其詞序云：「淳熙丙申至日，余過維揚。夜雪初霽，薺麥彌望。入其城則四顧蕭條，寒水自碧，暮色漸起，戍角悲吟；余懷愴然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以為有黍離之悲

59 同註 49，頁 488。

60 「江湖詞派是南宋中後期以來形成的一個以布衣游士、風塵小吏和前朝遺民為主幹的文學流派，從姜夔登上詞壇到張炎去世（1176-1320），其間共延續了一百四十餘年。」見郭鋒：《南宋江湖詞派研究》（成都：巴蜀書社，2004年），頁 1。

61 宋·黃昇：《中興以來絕妙詞選》（臺北：臺灣商務印書館，1967年），卷 6，頁 64。

62 蝨：勿乂、，即蠹。蟬：一ㄣ、，蠹魚，皆為蝕衣服、書籍的蛀蟲。

63 元·脫脫等修：《宋史》（臺北：藝文印書館，1958年），本紀卷 23，頁 17。

64 姜夔：〈聖宋饒歌·序〉。見宋·姜夔：《白石道人全集》（臺北：臺灣商務印書館，1968年），白石道人歌曲卷 1，頁 1-2。

65 姜夔：〈越九歌·序〉。同前註，頁 8-9。

也」。詞云：

……杜郎俊賞，算而今、重到須驚。縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情。
二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲。念橋邊紅藥，年年知爲誰生。⁶⁶

其中「二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲。念橋邊紅藥，年年知爲誰生」是從杜牧〈寄揚州韓綽判官〉詩：「二十四橋明月夜，玉人何處教吹簫」而來，昔日的揚州城如此繁華鼎盛，然等到姜夔之時，時代變遷，二十四橋雖仍偶然倖存，曾歷經繁華盛景的河水，卻只是冷冷地映照著殘破之揚州。玉人已不知去向，簫聲也不再聽聞，只有橋邊紅芍藥，仍舊繁花盛開，爲著不知名的誰，獨艷生姿。宋翔鳳即引用此詞典故，描述姜夔曾於紅藥橋邊追憶過往，古往今來，卻只剩明月依舊，波光粼粼，橋邊曲風景物，早已洗盡繁華金碧，只剩幽咽之聲唱盡哀淒。

「按舊調、都在也。小紅唱得」此句是說姜夔精熟音樂，把家國之情寄託在自度曲裡，得使如小紅般善唱之歌妓，可按譜索驥，繼續傳唱下去。上片「誰復繼斯席」提出這樣的疑問，下片正是勉勵幸有我輩繼之。

小紅乃范成大（石湖）送給姜夔之歌妓，歌藝極妙，⁶⁷在宋光宗紹熙二年辛亥（1191）冬，姜夔自度〈暗香〉、〈疏影〉二曲，因寫極好，石湖很喜愛。當姜夔離別石湖將返湖州時，石湖把名爲小紅的歌女送給姜夔。姜夔精於音律，把舊調記在自度曲旁，將詞樂音律符號保存下來。

綜上所述，宋翔鳳〈暗香〉此闕詞除以仙人摘星之形象比喻姜詞清空風格外，亦寫出姜詞之騷雅特色，道出姜夔憂心國勢，以忠怨規諷之詞，將比興寄託、寓家國身世之感觀點發揮到極致，並提及姜夔曲譜流傳的價值。

其二：宋翔鳳〈疏影〉

宋翔鳳另以次韻方式和姜夔〈疏影〉韻並論其詩詞合集。詞題云：「前題用集中韻」。⁶⁸詞云：

紅牙拍玉。過好風幾信，時雨經宿。自製新詞，還度新聲，付與哀絲豪竹。江南自昔銷魂地，況隔斷、高樓西北。更愁他、倚徧闌干，早是一春人獨。須記

66 同註 43，頁 1。

67 馮金伯《詞苑萃編》卷 13 引《研北雜誌》云：「小紅，范成大青衣也，有色藝。成大請老，姜夔詣之。一日，授簡征新聲，夔制〈暗香〉〈疏影〉兩曲，成大使二伎歌之，音節清婉。成大尋以小紅贈之。其夕大雪，過垂虹，賦詩曰：『自喜新詞韻最嬌，小紅低唱我吹簫。曲終過盡松陵路，回首煙波十里橋。』夔喜自度曲，吹洞簫，小紅輒歌而和之。」見清·馮金伯：《詞苑萃編》，載於唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 3，頁 2055。

68 宋翔鳳用姜夔〈疏影〉韻，韻腳爲「玉、宿、竹、北、獨、綠、屋、曲、幅」。

垂虹舊路，馬塍好未損，吟到濃綠。夢裏天涯，多少情懷，覓向空山茅屋。華
年怕續傷心史，賸幾首、蒼涼詞曲。待後來、織上旋機，碎錦又難成幅。⁶⁹

此闕詞論姜夔一生，憂時傷勢，有垂虹橋之佳人愛情，有隱逸江湖之孤獨，滿腹情懷剩下隱微騷雅之詞曲，致使後人難以解讀。

首句「紅牙拍玉。過好風幾信，時雨經宿」，是說姜夔所製歌曲，婉約含蓄。其詞風似江南春天捎來花信風，微微春雨，連綿久滯，具有早春清冷高潔之感。紅牙是樂器名，檀木製拍板，為演唱歌曲時，用以調節樂曲節拍。⁷⁰其中歌女即執紅牙拍板而唱。

「自制新詞，還度新聲。付與哀絲豪竹」。哀絲，指哀婉的弦樂聲。豪竹，竹製的大管樂器。此句是說姜夔精於音律，除了自製新詞外，又自創曲調。然所製卻非佐歌勸侑之輕倩歌詞，而是將憂國傷時之心思愁緒，付與絲竹樂器，具有騷雅比興之意。

南渡以後，國勢日非，姜夔上《聖宋饒歌》後，幸得下詔免解，與試進士與禮部，未中，從此失意於政治。然姜夔雖「處江湖之遠」卻憂其君，從最早〈揚州慢〉（淮左名都）：「自胡馬窺江去後，廢池喬木，猶厭言兵」⁷¹ 抒發黍離之悲，再到最後〈永遇樂〉（雲鬢迷樓）、⁷²〈漢宮春〉（雲日歸歎）、⁷³〈漢宮春〉（一顧傾吳）⁷⁴ 次韻稼軒諸作，追躡稼軒，寓含北伐抗金之期許，皆體現對祖國民族之關懷。姜夔感懷君國、感慨寄深，懷有憂時哀事之悲憫心，而非曼辭麗藻，傾炫心魂之青樓歌、紅窗曲可比擬。

「江南自昔銷魂地，況隔斷、高樓西北」，此句言江南自古為水軟山溫、銷魂作樂之地，況且隔著長江淮水作為屏障，西北戰事如何慌亂，都與此地無關。暗喻南宋偏安江南，把西北宋金對峙，邊塞戰事拋諸腦後。

「更愁他、倚徧闌干，早是一春人獨」，此句是說愁苦憂思之詞人，於清冷寒寂之早春，獨自憑闌遠望。表現姜夔憂心偏安國勢，君臣却奢侈宴飲，粉飾太平，讓人心寒。此句乃化用姜夔之〈慶宮春〉（雙槩蕩波）詞之句，下片詞云：

……采香徑裡春寒，老子娑娑，自歌誰答。垂虹西望，飄然引去，此興平生難
過。酒醒波遠，正凝想、明璫素襪。如今安在，唯有闌干，伴人一霎。⁷⁵

69 同註 17，頁 471。

70 宋·俞文豹《吹劍續錄》記載以明之：「東坡在玉堂日，有幕士善謳，因問：『我詞何如柳詞？』對曰：『柳郎中詞，只好十七八女孩兒，執紅牙拍板，唱「楊柳外、曉風殘月」；學士詞，須關西大漢執鐵板，唱「大江東去」。』公為之絕倒。」見元·陶宗儀：《說郛三種》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁 429。

71 同註 43，頁 1。

72 同註 43，頁 508。

73 同註 43，頁 490。

74 同註 43，頁 494。

75 同註，頁 408。

此闕詞乃姜夔慶元二年（1196），念五年前雪夜同小紅泛舟，過垂虹橋事之作。這次再遊垂虹，小紅未同行，范成大逝去已三載，如今只剩只剩景物依舊。「酒醒波遠，正凝想、明璫素襪」寫樂極而飲，酒醒之後，美人何在？「如今安在，唯有闌干，伴人一霎」此句云唯有闌干作其一時之伴，只餘一片蒼茫，令人嘆息。宋翔鳳此句「更愁他、倚徧闌干，早是一春人獨」大抵剪裁姜夔此句而來。

下片「須記垂虹舊路，馬塍好未損。吟到濃綠」，此句言須記得垂虹舊路，那裡有范成大等隱逸江湖之知心友，亦有小紅低唱、姜夔吹簫之美好回憶。姜夔與小紅之情深意重，因此友人蘇洞〈輓詩〉寫道：

賴是小紅渠已嫁，不然壓碎馬塍花。⁷⁶

宋時花藥皆出東、西馬塍，兩馬塍皆名人葬處，姜夔受友之助，才葬於杭州錢塘門外西馬塍。姜夔葬馬塍花時，因小紅已嫁，否則依小紅對姜夔眷戀不捨之情，定會時伴姜夔，哀悼過往，而踏碎馬塍花。

「吟到濃綠」應是指姜夔對垂虹佳人之濃情蜜意，與姜夔〈長亭怨慢〉有關，這首詞夏承燾說：「此亦合肥惜別之詞」⁷⁷是姜夔作於宋光宗紹熙二年辛亥（1911）離別合肥之時，⁷⁸寄託對戀人無盡思念之情。姜夔〈長亭怨慢〉詞序云：「予頗喜自製曲，初率意爲長短句，然後協以律，故前後闕多不同。桓大司馬云：昔年種柳，依依漢南。今看搖落，悽愴江潭。樹猶如此，人何以堪。此語予深愛之」。詞云：

漸吹盡、枝頭香絮。是處人家，綠深門戶。遠浦縈回，暮帆零亂向何許。聞人多矣，誰得似、長亭樹。樹若有情時，不會得、青青如此。日暮。望高城不見，只見亂山無數。韋郎去也，怎忘得、玉環分付。第一是、早早歸來，怕紅萼、無人爲主。算空有并刀，難剪離愁千縷。⁷⁹

姜夔以青青柳樹之無情，反襯自己之深情。多閱離人愁苦之柳樹，並未因人而動情凋零，反而長得青蔥翠綠，與詞人正受分離所苦，形成對比，委婉表達了愛戀情苦與難以剪斷之相思愁緒。

「吟到濃綠」一句，若再結合後面「夢裏天涯，多少情懷」一併解釋，又與白石詞〈小重山令〉（人繞湘皋月墜時）有些微相關：

76 同註 43，頁 280。

77 夏承燾：《姜白石詞編年箋注》（上海：上海古籍出版社，1998 年），頁 36。

78 同註 43，頁 224。

79 同註 43，頁 224。

夢依依，九疑雲杳斷魂啼，相思血，都沁綠筠枝。⁸⁰

相思血，指梅花；綠筠枝，指梅花的枝條。在夢中依依不捨與情人分離，那梅花正像是同思念情人時，淚灑的血淚。此詞在詠梅花中，寄託了對情人的深深思念。這首詞扣合著「夢裡天涯」、「濃綠」等意象，加以輔助詮釋了宋翔鳳「濃綠」等詞之意，是指詞人相思之情。

「夢裏天涯，多少情懷。覓向空山茅屋」，此句乃寫其平生想望，只能於夢中一解其愁，多少憂思情懷，無處發抒，只能於空山茅屋、山水江湖中寄託無奈之感。

姜夔一生，為失意情人，又進退失據，他在《白石道人詩集·自序》中曾說：「余之詩，余之詩耳，窮居而野處，用是陶寫寂寞則可」。⁸¹ 在窮居野處山林時，乃以詩治療寂寞心靈之意，除排遣舊情之魂牽夢縈。亦如楊海明《唐宋詞史》所說：「白石詞在其數量甚多的詞中所描繪抒寫的隱逸生活和『雅士』情趣，其實都只是它的『外表』，而其『內裏』卻就是這一番飄零無著的身世之痛。所以他說：『倦遊歡意少，俯仰悲今古』，那種遊山賞水的生活，實質是歡少愁多的」。⁸² 張炎曾評姜夔「野雲孤飛，去留無跡」也是點到其孤獨漂泊之不定感。

「華年怕續傷心史，賸幾首、蒼涼詞曲」，此句是說怕此相思憂愁，占據了詞人整個青春年華，故借幾首蒼涼詞曲發洩內心鬱悶。

「待後來、織上旋機，碎錦又難成幅」，此句是說因為姜夔詞中借托比興之騷雅筆法，蘊含言外之意，因此當後人解讀其詞時，難以拼湊回作者真正涵義。

「織上旋機」是指縱橫反覆，就像回文，皆成章句，造成解讀多義。北朝前秦苻堅時代，蘇蕙曾以朱、墨、青、紫、黃五色絲線織成《璇璣圖》，原詩共有八百四十字，縱橫各二十九字，方陣縱、橫、斜、交互、正、反讀或退一字、選一字讀均可成詩，「蘇氏以為表裏宛轉，無非文章，非我佳人，莫之能解。佳人蓋謂其夫滔（竇滔）也。當時讀法不傳，自唐武后下讀者十數家，多不過數百首，獨起宗道。人因彩分圖，因圖分詩，讀至三千七百五十二首」。⁸³ 後來明代康萬民《璇璣圖詩讀法》新增四千二百六首，共七千九百五十八首讀法。⁸⁴ 《璇璣圖》因讀取角度和方法多樣，使得詩句具有豐富讀法。

宋翔鳳認為，姜夔比喻寄託婉曲，後人解讀時，卻衍生許多歧義，就像後人歷來各自解讀了部分詩圖，難以完整表現一整幅《璇璣圖》奧妙之處。姜夔所作咏物詞〈暗香〉、

80 同註 43，頁 78。

81 同註 63，頁 1。

82 楊海明：《唐宋詞史》（天津：天津古籍出版社，1998 年），頁 577。

83 明·康萬民：《璇璣圖詩讀法》，收入王雲五主編：《四庫全書珍本》（臺北：臺灣商務書局，1972 年），凡例一。

84 同前註。

〈疏影〉，造成歷代評論家對於二詞旨意之猜測，至少有六種看法，⁸⁵ 影響了其內涵之暢通，讓讀者難以體悟原來天機雲錦之妙，意見歧出而零散破碎。

伍、結論

總結以上宋翔鳳在論詞絕句與論詞長短句對姜夔的評論如下：

- 一、宋翔鳳繼承了張惠言「比興寄託」，以儒家「知人論世」來闡釋姜夔詞。特別注重姜夔關於國破山河的感慨喟嘆，對〈暗香〉、〈疏影〉、〈揚州慢〉中比興寄託、微言大義之處，特別加以闡發。與宋翔鳳在《樂府餘論》評姜夔：「其流落江湖，不忘君國，皆借託比興，於長短句寄之」態度一致。宋翔鳳以詞評論姜夔，只挑兩闕詞牌來寫：〈暗香〉、〈疏影〉，而論詞長短句中又多指涉到姜夔〈揚州慢〉中黍離之感。張惠言《詞選》剛好也只選姜詞〈暗香〉、〈疏影〉、〈揚州慢〉三首，可見宋翔鳳也如張惠言重視姜夔這三首詞中隱約寄託之情。
- 二、推崇姜夔在宋詞開創騷雅意趣之重要。宋翔鳳說：「詩從杜曲波逾闊，詞到鄱陽音太稀」、「任幾輩、換羽遺宮，誰復繼斯席」，認為姜夔開創新詞域，且後人無能達其成就，也認為姜夔詞之騷雅意趣優於張炎。宋翔鳳在《樂府餘論》中也提到：「詞家之有姜石帚，猶詩家之有杜少陵，繼往開來，文中關鍵」，肯定姜夔繼杜甫以來重要地位。張惠言在《詞選》中奉晚唐「深美閎約」之溫庭筠地位最高，「申太白、飛卿之意，託興緜遠」，⁸⁶所選溫詞有十八首之多，而姜夔詞只選三首；但宋翔鳳並不特別標舉溫庭筠詞，仍然推崇姜夔之詞學地位，他以《易》學中「仁者見仁，智者中見智」⁸⁷之儒家理論解釋姜夔詞之內容。
- 三、特別肯定姜夔在音律方面之成就。其曲譜價值，保存了宋代曲譜之狀況。再者，宋代張炎《詞源》理論，剛好姜夔曲譜可互相印證，使後人得以捉摸宋代以及姜夔曲譜音律。宋翔鳳在《樂府餘論》中也說：「茲白石尚傳遺集，玉田更有成書。點畫方迷，指歸難見。」⁸⁸與以戈載為首的吳中詞派一樣重視聲律，肯定姜夔詞在宋詞樂譜韻律方面之價值。
- 四、提出姜夔詞作之曲高和寡。宋翔鳳感嘆姜夔詞意之多解，以致後人難以體悟姜夔天機雲錦之美，最終聲韻寂寞，剩幾首蒼涼詞曲。他比喻姜詞如《璇璣圖》般奧妙宛轉，令後人產生多解，以致一片天機雲錦，後來成碎錦斷片。

85 據《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》所歸納，關於〈暗香〉、〈疏影〉意旨之詮述，大抵有六種：一、發徽、欽二帝之幽憤。二、寄慨偏安，傷時感事之作。三、為范成大（石湖）而作。四、為徽宗女柔福作。五、與合肥別情有關。六、應命而作，即景寫情。見劉少雄：《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》（臺北：臺大出版委員會，1995年），頁175-178。郭鋒則歸納出九種看法，同註59，頁88-92。

86 同註17，頁255。

87 宋翔鳳〈論詞絕句二十首〉之一，同註6，頁415。

88 同註14，頁2498。

從以上可見，宋翔鳳雖然繼承張惠言感物傷時、寄託遙深之詞學思想，以知人論世為背景，詮釋詞作，但卻比張惠言更重視姜夔音律方面之價值。宋翔鳳推崇姜夔之詞作之高深、音樂之高雅，卻也明白指出姜夔曲高和寡，徒留感嘆。在常州詞派中修正張惠言以「比興寄託」選詞之拘泥與看法，更重視音律要求，標誌著常州詞派改變之過程。

參考文獻

傳統文獻

- 宋·姜夔：《白石道人全集》（臺北：臺灣商務印書館，1968年）。
- 宋·柴望：〈涼州鼓吹自序〉，收入施蟄存：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994年）。
- 宋·張炎：《詞源》，卷下，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年），冊1。
- 宋·張炎著，葛渭君等校輯：《山中白雲詞》（瀋陽：遼寧教育出版社，2001年）。
- 宋·黃昇：《中興以來絕妙詞選》（臺北：臺灣商務印書館，1967年）。
- 元·脫脫等修：《宋史》（臺北：藝文印書館，1958年）。
- 元·陶宗儀：《說郛三種》（上海：上海古籍出版社，1988年）。
- 明·毛晉：《宋六十一名家詞》（上海：上海古籍出版社，1989年）。
- 明·康萬民：《璇璣圖詩讀法》，收入王雲五主編：《四庫全書珍本》（臺北：臺灣商務書局，1972年），凡例一。
- 清·王夫之：《莊子通》（臺北：里仁書局，1984年）。
- 清·永瑤：《四庫全書總目》（北京：中華書局，1965年）。
- 清·朱彝尊：〈發凡〉，載於清·朱彝尊、汪森編，《詞綜》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁10。
- 清·宋翔鳳，徐耀環譯：《洞簫樓詩記》，卷3，收入《浮谿精舍叢書》（臺北：聖環圖書公司，1998年）。
- 清·宋翔鳳：〈洞簫詞跋〉，載於上海書店，《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994年），冊160，頁244。
- 清·宋翔鳳：〈香草詞〉，收入上海書店，《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994年）。
- 清·宋翔鳳：《樂府餘論》，載於唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988年），冊3。
- 清·杜詔：《山中白雲詞序》（北京：中華書局，1991年），頁25-26。
- 清·高佑鉅：〈湖海樓詞序〉，載於清·陳維崧：《湖海樓詞集》（臺北：中華書局，1965年），頁3。
- 清·張惠言：《詞選》（南京：南京大學出版社，2011年）。

- 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》，卷 2，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 4。
- 清·陳廷焯：《白雨齋詞話》，卷 8，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 4。
- 清·陳撰：〈山中白雲詞疏證序〉，載於施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994 年）。
- 清·馮金伯：《詞苑萃編》，見載於唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 3。
- 清·董誥等：《欽定全唐文一千卷》卷 759，收入文懷沙主編：《四部文明》（西安：陝西人民出版社，2007），卷 68，頁 144。
- 清·趙爾巽：《清史稿》（臺北：鼎文書局，1981 年）。
- 清·劉熙載：《藝概》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 4。
- 清·蔡嵩雲：《柯亭詞論》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 4。
- 清·謝章铤：《賭棋山莊詞話》，卷 11，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1990 年），冊 4。

近人論著

- 丁仲祐箋注：《老子道德經箋注》（臺北：廣文書局，1975 年）。
- 于翠玲：《朱彝尊《詞綜》研究》（北京：中華書局，2005 年）。
- 中華書局：《清史列傳》（臺北：中華書局，1962 年）。
- 王曉雯：〈宋翔鳳〈論詞絕句二十首〉論宋詞探析〉，載於鄧喬彬編：《第五屆宋代文學國際研討會論文集》（廣州：暨南大學出版社，2009 年）。
- 王耀華：《中國傳統音樂樂譜學》（福州：福建教育出版社，2006 年）。
- 周駿富輯：《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985 年）。
- 林宏達：〈宋翔鳳論詞長短句評《絕妙好詞》三首探析〉，《雲漢學刊》第 21 期（2010 年 6 月），頁 91-102。
- 林慶彰：〈影印《浮谿精舍叢書》序〉，載於徐耀環編：《浮谿精舍叢書》（臺北：聖環圖書公司，1998 年）。
- 施蟄存：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994 年）。
- 唐圭璋：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988 年）。
- 夏承燾：《姜白石編年箋校》（上海：上海古籍出版社，1998 年）。
- 孫克強：《清代詞學批評史論》（上海：上海古籍出版社，2008 年）。
- 張其錦：〈梅邊吹笛譜序〉，載於馮乾編：《清詞序跋彙編》（南京：鳳凰出版社，2013 年），冊 6，頁 630。郭鋒：《南宋江湖詞派研究》（成都：巴蜀書社，2004 年）。

黃兆漢：《姜白石詞詳注》（臺北：臺灣學生書局，1998年）。

楊海明：《唐宋詞史》（天津：天津古籍出版社，1998年）。

趙曉嵐：《姜夔與南宋文化》（北京：學苑出版社，2001年）。

劉少雄：《南宋姜吳典雅詞派相關詞學論題之探討》（臺北：臺大出版中心，1995年）。

劉師培：《劉申叔先生遺書》（臺北：華世出版社，1975年）。

錢仲聯：《清詩紀事》（南京：江蘇古籍出版社，1989年）。

龍榆生：《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1997年）。

臺灣現代繪畫的巨擘：梁奕焚鄉土情懷的感性與浪漫

Giant of Taiwanese Modern Painting: The Sensibility and Romance of Yi-Fen Liang's Native Sentiments

李國壽*

Kuo-Shou Lee

(收件日期 113 年 1 月 8 日；接受日期 113 年 1 月 24 日)

摘要

臺灣歷經日本殖民統治、戒嚴及解嚴後的歷史變遷，塑造了臺灣藝術不同的面貌，也深受國際舞臺與政治氛圍的交互影響。梁奕焚，1937 年出生於彰化縣芬園鄉，幼年時期，見證了臺灣脫離日本殖民，進入戒嚴時期的陰霾；於就讀臺北師範學校藝術師範科時，奠定了紮實的傳統繪畫基礎；畢業後，在李仲生的教導下，積極吸收國際現代藝術思想；50 歲之際，跨足美國紐約，融入現代藝術殿堂。梁奕焚身經臺灣轉型的社會文化價值轉變，其追求藝術崎嶇之路，亦緊緊結合臺灣現代藝術的誕生。本研究透過文獻分析及深度訪談，揭示梁奕焚之現代繪畫集結抽象與具象、主觀感性與客觀理性的美學意義，且在風格上呈現出西方現代與東方傳統的融合，具有以下特色：一、不受拘束的創作形式：以簡潔的現代素描為基礎，反對傳統的圖像描繪，著重發掘個人特色與精神性的繪畫風格。二、線條簡約及色彩豐富：極端單純的線條，歸於原始與純樸；「非自然」用色方法，降低對自然色彩的敘述性。三、民俗印記與思鄉情懷：東方的「思鄉情懷」成為西方人的「異鄉情懷」。綜觀梁奕焚強烈的創作力量與永不悔的藝術人生，猶如一場浪漫的樂章、一段美麗的邂逅，彰顯著臺灣現代藝術在世界舞臺上的卓越存在。

關鍵字：一條線素描、李仲生、東方馬諦斯、現代藝術

*國立臺中教育大學美術學系碩士在職專班生

Abstract

The changes over the course of Japanese colonial period, martial law and the lifting of the control have transformed the way of arts, as well as being deeply influenced by the international stage and political atmosphere at the time.

Born in 1937 in Fenyuan Township of Changhua County, Yi-Fen Liang witnessed the transition of Taiwan from Japanese colonization to a period of martial law during his childhood. His studies at the College of Arts of National Taiwan Normal University have helped him build a solid foundation in traditional painting, which upon his graduation, he was able to accept more international modern views of arts under the tutelage of Zhong-Sheng Li. By age 50, he went to New York and naturally merged in that trend of modern art. He has personally experienced the transformation of social and cultural values in Taiwan, pursued after a painstaking path of art and yet was able to finally integrate in witness with the birth of modern art in the country.

This study aimed to reveal the aesthetic significance of his modern paintings, which conveys both abstractness and concreteness, all with subjective sensitivity and objective rationality, through literature review and in-depth interview. The art style is a fusion of Western modernity and Eastern tradition, as an attempt to illustrate: 1. Unconstrained form of creativity based on simple modern sketches to oppose the traditional art depiction to emphasize on exploring individual characteristics and spirit; 2. Lines of rich colors as a way to return to primitive simplicity with the use of “unnatural” coloring to reduce excessive narratives through natural colors; and 3. Imprint of folk customs for the sense of “homesickness”, where the yearning of “East” emerges from that feeling of “alienation” in the foreign land. Liang’s strong creative power, coupled with his never-regretting artistic life, is like a romantic music piece or a beautiful encounter, showcasing the magnificence of Taiwanese modern art on the world stage.

Keywords: One-line sketch, Zhong-Sheng Li, Oriental Matisse, Modern art

壹、緒論

1895年臺灣受日本殖民後，在日本殖民政策的牽制及壓力下，畫家只能投靠日本官辦之「帝國美術展覽會」(1919-1935)、「臺灣美術展覽會」(1927-1936)及「臺灣總督府美術展覽會」(1938-1943)，才能獲取一線生機；臺灣的新美術運動僅是吸取日本仿效歐美的第二手經驗，名義上雖有西洋的野獸派及立體派引入，卻也被日本官方過濾消失，且受限於美術學院及官辦展覽制約，作品大多以臺灣風景、靜物或人物的寫實寫生為主，較無個人風格發揮空間。¹1945年日本戰敗，國民政府接收臺灣，導致1949年在臺灣全境實施戒嚴，期間政治思想箝制，造成社會封閉，藝術發展受限。1957年創立的「五月畫會」與「東方畫會」，掀起了1960年代臺灣全面性的現代繪畫運動熱潮，²及至1987年解嚴後，社會民風漸開，前衛藝術思潮應運而生。

梁奕焚，1937年出生於彰化縣芬園鄉，幼年時期，見證了臺灣脫離日本殖民，進入戒嚴時期的陰霾。1954年進入臺北師範學校藝術師範科（以下簡稱：北師藝師科）就讀，奠定了紮實的傳統繪畫基礎。1958年，梁奕焚追隨李仲生學畫，被授予現代藝術思想，以反傳統風格體會現代藝術，不斷地努力創作；1987年，梁奕焚以50歲年齡前往美國紐約12年，追逐藝術家的大夢。梁奕焚的作品，蘊含著臺灣早期社會傳統生活的質樸，其色彩強烈、造型簡約，以平面手法呈現簡約又原始的美感。

本研究透過文獻分析及深度訪談，從國際現代美術發展架構，對應臺灣現代繪畫發展，結合梁奕焚內在性格與外在環境，並瞭解其現代繪畫受李仲生繪畫思潮與教學方式之影響，其繪畫創作兼具抽象與具象、主觀感性與客觀理性之美學意涵，而其繪畫風格則兼容西方的現代與東方的傳統。梁奕焚累積60年創作經驗，建構了個人創作的作品形式，為世界所認可與肯定。

一、西方現代藝術潮流

西方繪畫自1870年以法國印象派的起源為中心，採用科學方法分析色彩的外光畫法，形成主流。現代藝術思想推翻了傳統的寫實主義、浪漫主義與裝飾性的繪畫，畫家開始放棄敘事性的寫實技巧，改用藉以表現個性的「暗示性技巧」，掀起20世紀新的藝術思潮。³20世紀初期，現代藝術的「前衛藝術」(Avant-garde Art)範圍，包含表現主義(Expressionism)、立體主義(Cubism)、未來主義(Futurism)、達達主義(Dada)、抽象主義(Abstractism)、抽象表現主義(Abstract Expressionism)、超現實主義(Surrealism)等，各種藝術運動蓬勃發展。⁴在《前衛藝術的轉型》(*The Transformation of the Avant-Garde*)中，

1 謝里法：《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家出版社，1978年），頁74-75。

2 陳樹升：〈現代性的開展（1945～1969）——戰後至70年代以前臺灣現代藝術的發展〉，《臺灣美術》第69期（2007年），頁44-59。

3 曾長生：《臺灣美術評論全集：李仲生卷》（臺北：藝術家出版社，1999年），頁33。

4 Giulio Carlo Argau、Maurizio Fagiolo：《藝術史學的基礎》，曾培、葉劉天增譯（臺北：東大出版社，1992年），頁91-93。

Diana Crane 描述第一次世界大戰 (1914-1918) 結束後，藝術家常以激烈、大膽與實驗性的表現手法來批判舊傳統、舊思維，反映對現實社會不滿的創作型態，持續至二次世界大戰 (1941-1944) 時，前衛藝術因戰爭而中斷。⁵二戰後，藝術家在歷經一場戰爭破壞的殘酷與恐懼氛圍中，產生自我意識的延續與治療，開始尋求新的表現方式，以超現實主義作為前衛藝術的開端，例如反自然科學、反透視、反解剖及反自然比例等變革，本質上已經揚棄了西方的傳統繪畫，藝術重心遂由法國巴黎移轉至美國紐約。⁶1960 年代，前衛藝術家們重新思考藝術材料和形式，拒絕學術和形式上的藝術品質，以各種的感官知覺跨越媒介、藝術類型，甚至跨越國界的方式進行創作。⁷

現代藝術就本質而言，對傳統理性透視、光線形成的體積明暗與自然色彩的「自然摹仿」，已經被「現代繪畫」強調主觀個性、精神或心靈的自我表現，運用色彩效果、裝飾圖紋、工具及材料的多方面特性，以非合理性、戲劇性、神祕想像、潛意識心理學的超現實表現，反求自我感情與思想的「內在精神」的真實性所取代。⁸

《藝術的故事》(*The Story of Art*) 以現代流派先驅畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso) 為「蒲風自然史」繪製的插畫，說明藝術家「看到他所畫」與「畫他所看到」的差異。⁹以寫實方式描繪一隻母雞與一群小雞，是「畫他所看到」的表現 (如圖 1)；而另一幅小公雞，以漫畫趣味表現的神態，雖非「形似」，但其「神似」更具有說服力。「看到他所畫」，實則為一種透過主觀情感所表達的真實性，而非對自然描繪的一種視覺的張力 (如圖 2)。



圖 1. 畢卡索，1941-42 年，母雞與小雞，36 × 28cm，蝕刻版畫。E. H. Gombrich：*《藝術的故事》*，雨云譯 (臺北：聯經出版公司，2000 年)，頁 26。



圖 2. 畢卡索，1938 年，小公雞，76 × 55cm，炭筆畫紙。E. H. Gombrich：*《藝術的故事》*，雨云譯 (臺北：聯經出版公司，2000 年)，頁 27。

5 Diana Crane：*《前衛藝術的轉型》*，張心龍譯 (臺北：遠流出版事業股份有限公司，1996 年)，頁 4。

6 同註 3。

7 陳懷恩，〈戰後前衛崛起前傳：前衛兩百年間的美麗宣言與故事〉，<https://artouch.com/art-views/content-62591.html>，2024 年 1 月 9 日下載。

8 劉其偉：*《現代繪畫基本理論》* (二版) (臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003 年)，頁 63-66。

9 E. H. Gombrich：*《藝術的故事》*，雨云譯 (臺北：聯經出版公司，2000 年)，頁 26-27。

二、臺灣現代繪畫發展

1895 年後，臺灣受日本殖民統治期間，臺灣藝術發展犖犖大者約可謂於 1924 年由日籍水彩畫家石川欽一郎的推動的「七星畫壇」、就讀日本東京美術學校的陳澄波、陳植棋與陳承藩成立的「赤島社」，以及 1934 年，由廖繼春、顏水龍等人成立的「臺陽美術協會」，但最終均因日本發動戰爭而停止。這些熱愛西洋美術的新美術運動團體，多止於西方印象派的外光畫法，以傳統石膏素描及水彩與油畫寫生作品為主，¹⁰ 與當時西方前衛藝術差距甚遠。

日本戰敗後，1947 年由上海來臺的何鐵華籌組「自由中國美術家協會」，發行《新藝術》雜誌，指導現代藝術鑑賞；1950 年配合軍中政工系統，開設「美術研究班」，藉以推動文藝戰鬥氣息；1951 年舉辦臺灣第一個以現代畫為主的「現代畫聯展」，作品以後期印象派風格展現；1952 年創辦「新藝術研究所」，推動西方立體派、野獸派的藝術思想。新藝術運動的發展，於 1951 年任「美術研究班」教務主任黃榮燦，因匪諜案被捕後隔年遭槍決，政治緊張，成員紛紛出國或離開，戰後臺灣新藝術運動終止運作。¹¹ 對「臺灣美術主體性」，倪再沁認為，臺灣百年來具有特殊的歷史、政治背景，臺灣美術在「殖民」、「現代」、「後現代」、「後殖民」、「全球化」的歷史脈絡中發展，臺灣美術發展的震盪也造成臺灣美術豐富、多元、精彩的特色。¹²

1957 年李仲生在臺北「安東畫室」設私人畫室，培養出來的學生成立「東方畫會」，以不具形象的抽象作品舉辦現代繪畫展覽，成為臺灣正式走入「現代繪畫運動」開端。

三、李仲生繪畫思想

李仲生個人創作及所教導之門生作品，沒有抄襲臨摹，沒有相同技巧，係各自創作出個人不同的風格與形式，由此可清晰看出李仲生的前衛藝術教學，一如其繪畫思想宣言，概以：「堅持在繪畫上做現代表現、注意現代世界美術思潮的發展和變遷、要有獨創性、要有現代繪畫的素描基礎」。¹³ 李仲生之作品揉合了佛洛伊德 (Sigmund Freud) 思想與抽象思想，富於精神語言及心理語言的現代前衛作風，其「反傳統」思想與「以精神傳精神」及「尊重個性」教學，對臺灣六〇年代的抽象表現主義風潮具有很大的催生作用。¹⁴ 李仲生融合國際現代藝術思想及超現實表現方式，發展個人獨特風格，孕育出無數年輕學子，被視為「臺灣現代藝術先驅」。

10 同註 1。

11 蕭瓊瑞：《戰後臺灣美術史》（二版）（臺北：藝術家出版社，2013 年）。

12 謝慧青：〈當代藝術中的臺灣意識：從文化全球化與在地觀點看臺灣近二十年的美術發展〉，《美育雙月刊》第 175 期（2010 年），頁 62-72。

13 梁奕森（執行編輯）：《李仲生與臺灣現代繪畫之發展》（臺中：國立臺灣美術館，2006 年），頁 16。

14 同註 3。

貳、梁奕焚之成長與藝術探索

針對梁奕焚的成長背景與學習藝術的歷程，對繪畫的期待與憧憬，接觸現代藝術並探索自我；50歲時，抱持追逐藝術夢想，前往美國紐約創作，並增廣國際現代藝術視野，將個人藝術創作推至更高遠之境界，做一論述。

一、成長背景

梁奕焚出生於1937年，地處彰化縣芬園鄉，位於八卦山脈上的中崙村，是非常偏僻的小地方。1944年，梁奕焚七歲，他和四歲的弟弟同時生病，母親帶著兄弟倆就醫，回程遇上美軍飛機空襲，三人幸運躲過一劫。1945年，二戰結束，國民政府接收臺灣，梁奕焚搬遷至臺中就讀國小，每天放學後，光著腳丫到附近水井挑水，生活雖然艱辛，但成績也是名列前茅。梁奕焚以優異成績考取省立彰化工業職業學校初級部，每天搭車往返臺中及彰化，但因家境太差，梁奕焚只得利用假日及寒暑假撿拾資源回收，賣力打拼生活，貼補家用，以致每學期成績都在留級邊緣，靠著補考過關。1953年，初工畢業，跟著母親到臺北，因身材瘦小，很難找到工作，流浪了一年。隔年，考上北師藝師科，懵懵懂懂地走上藝術這條路。

二、考上北師藝師科

1954年，梁奕焚以公費生考進北師藝師科，班導師周瑛是出了名的嚴格老師，曾有學生第一堂課就被當場撕掉作業，責備說：「我要你恨我三年，然後感謝我一輩子」！¹⁵像是部隊士官長訓練新兵一般的嚴格。對於沒畫過素描的梁奕焚來說，壓力極大。只能每天利用同學們午休的時間，對著石膏模型畫起素描。升上二年級後，梁奕焚的炭筆畫已練就又快又準，周瑛老師看到後，對梁奕焚的素描作品極度肯定。周瑛被同學公認是認真而嚴格的好老師，尤其對自己班上學生要求特別嚴格，其班上同學往往人才輩出。¹⁶

三年級學長蕭明賢，是學校老師眼中不受教的天才學生，在傳統教育體制下是離經叛道的學生。蕭明賢畢業前夕，給了梁奕焚建議：「到臺中去找李仲生老師，想走藝術這條路，只有李老師可以指導你」。¹⁷

三、與李仲生相遇

1957年，梁奕焚北師藝師科畢業後，對於探索藝術始終沒有放棄。隔年，終於如願

15 廖新田：《痕紋·印紀·周瑛》（臺中：國立臺灣美術館，2018年），頁80。

16 黃冬富：〈戰後初期的台北師範藝師科（1947-1963年）〉，《美育雙月刊》第168期（2009年），頁75-89。

17 林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014年），頁50。

以償，在彰化火車站旁一家旅社的咖啡館見到李仲生。¹⁸ 梁奕焚把準備好的素描作品拿給李仲生看，這幾張素描作品是幾位老師認為水準之上的藝術創作，但李仲生只看一眼，當下就否定了這些作品。梁奕焚內心受到相當大的衝擊，卻也符合他潛藏已久對藝術創作的憂慮，收起畫，他堅持要跟李仲生學畫。李仲生搖了搖頭，認為當小學老師太窮了，材料不便宜、時間花得長，會不會成功也不一定，不需要在這裡浪費生命。¹⁹ 梁奕焚下定決心要跟李仲生學畫，就此踏上了學習現代繪畫之路。

雖說是一對一地習畫，但李仲生從不教導學生，也不指導學生如何畫畫，更不干涉學生，這與李仲生在日本留學的老師藤田嗣治有關。藤田嗣治在法國巴黎期間，是巴黎畫派代表人物之一，藤田的藝術觀點和教學，反對傳統學院式沒有創意只會模仿的教育方式，喜歡用反向性的教學方式，而這種反學院式的教法，對李仲生日後影響深遠。²⁰

梁奕焚回憶起和李仲生學畫的過程，用語很簡單：「就這樣畫」、「認真畫」，聽久了，總覺得空洞又不實際。李仲生這一段時間也沒有教什麼，他只是要求你如何把自己表達出來，既抽象也很難理解。

直至最後的學習階段，李仲生告訴梁奕焚說：「你是畫大畫的，你的畫造型優美，有優良的法蘭西傳統，到巴黎都會轟動的」。李仲生希望梁奕焚將來有寫到習畫的這一段，一定要寫「從李仲生教授，研究現代藝術」，並且很自信地說，「如果把跟李仲生習畫的這一段歲月拿掉，就絕對不會是梁奕焚了」。²¹ 1963年，梁奕焚27歲時結束了與李仲生六年的繪畫學習，在梁奕焚藝術的創作生涯路上，體會傳統與現代合一，超越時空又能把握當下的創造造型美學，李仲生是真正改變梁奕焚一生最重要的貴人。

梁奕焚整理了李仲生的思想，對李仲生的知遇之恩，銘感於心，寫到：

很感謝李老師，讓我在五十歲那年，去到紐約 SOHO，看到五花八門的當代藝術，心理非常篤定不慌亂，不追隨流行，而能堅守過去李老師指導下獲得自己的形式和經驗，讓我能夠在短短的四年內，就在 SOHO 找到立足點，也獲得了畫廊的肯定，和收藏家的支持，懷念的李老師，謝謝李老師。²²

臺灣在變動的 20 世紀中葉，突破傳統保守的的社會文化，帶動現代繪畫的興起，實源於自大陸來臺留學日本的李仲生。²³ 李仲生以私塾方式開班授課，有系統地將西方現代

18 同註 13。

19 張燕琪（策展）：《看與不看，想與非想》（臺東：臺東縣政府，2013年），頁 25。

20 陶文岳：〈凝視空間記憶——從李仲生影響下的臺灣現代藝術現象談起〉，載於蔡昭儀：《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》（臺中：藝術家出版社，2019年），頁 10。

21 同註 17，頁 56。

22 梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021年），頁 6。

23 蕭勤：〈給青年藝術工作者的信 (13) — 中國藝術今後發展之可能性〉，《藝術家雜誌》，第 106 期

藝術思想融入東方傳統藝術精華，加上臺灣在地文化及重視每位學生的個別發展，其所教導的學生，依自我個性，創作出不同的現代藝術表現形式，而非承襲傳統的臨摹表現。雖有李仲生對西方現代藝術的熱情，但在當時臺灣社會仍屬於守舊派勢力下，現代藝術卻也發展困難。

四、美國紐約圓夢

1987年，梁奕焚以50歲年齡前往美國紐約，追逐藝術家的大夢。在SOHO的嚴酷環境下，梁奕焚以無比勇氣接受嚴酷的考驗，不斷地吸收他人長處，同時也檢驗自己，如此才能作為一個真正的藝術家。這需要極大的決心和信念，也充分展現出他對藝術的熱情和對藝術生涯的堅定承諾，印證了梁奕焚所說：

藝術家如果不來SOHO，就像穆斯林不去麥加、西藏人不去拉薩、天主教徒不去梵諦岡一樣，他們的信仰和熱情就會出現問題。²⁴

參、梁奕焚之藝術創作思想與內涵

梁奕焚之藝術創作思想與內涵，主要可從李仲生現代藝術思維及影響、紐約現代藝術的激盪、東方與西方的藝術融合、傳統與現代的文化交錯等方面來加以解析：

一、李仲生之現代藝術思維及影響

李仲生認為，後期印象派興起後，畫家開始放棄對自然界事物的說明性、敘事性的寫實，改以可表現自我個性的暗示性技巧，尤其達達派和超現實派出現後，更創造出「心理的語言」和「精神的語言」等反傳統的繪畫語言，不是用「肉眼」可以看到，只能用「心眼」來領悟欣賞繪畫語言。²⁵李仲生於〈梁奕焚的藝術〉指出，梁奕焚的創作擷取了中國傳統繪畫或民間藝術，而以純粹東方哲學思想作畫。²⁶所以從現代世界美術思潮的角度來看，應屬於廣義的現代繪畫。梁奕焚所新創的，只用黑、白、灰等無色的女人裸體畫，不寫實與極度單純化，仍然保留著原始與古拙的東方哲學性。梁奕焚之現代藝術創作，熟悉國際藝術的趨勢，融入對鄉土的記憶，運用簡單線條與豐富色彩，以及多元又多樣的媒材與技巧，與李仲生所謂的現代繪畫思想的四大要素，緊密結合。

李仲生作品《No.50》與梁奕焚1989年作品《貓臥婦》，兩者簡潔線條與平面色彩運

(1984年)，頁43。

²⁴ 同註17，頁195。

²⁵ 同註3。

²⁶ 李仲生：〈梁奕焚的藝術〉，《民生報》第7版（1979年10月29日）。

用方式，有著傳承之感（如圖 3、圖 4）。



圖 3. 李仲生，No.50，52.2×72.6cm，油彩、畫布（年份不詳）。曾長生：《臺灣美術評論全集李仲生卷》（臺北市：藝術家出版社，1999 年），頁 43。



圖 4. 梁奕焚，1989，貓臥婦，油彩、畫布（尺寸不詳）。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 31。

二、紐約現代藝術的激盪

二戰後的 1950 年代，全世界畫家追隨美國紐約的抽象表現主義；但當 1960 年代普普藝術興起，其他如歐普藝術 (Optical Art)、極限藝術 (Minimal Art)、觀念藝術 (Conceptual Art)、超寫實主義 (Hyperrealism) 等，也跟隨新藝術潮流而來。²⁷ 梁奕焚剛到紐約的前一、兩年，每天看畫展、逛畫廊、跑博物館，感受到所有新式的畫風，把自己融入在整個現代藝術的環境之中，放眼所及，呈現在眼前的新表現、新意象、塗鴉、醜藝術，對梁奕焚來說，並不陌生，且認為都是已過時的產物。

梁奕焚在紐約見證成功的兩位塗鴉藝術家，一位就是哈林 (Keith Haring)，另一位就是巴斯奇亞 (Jean-Michel Basquiat)。²⁸ 從這兩位藝術家的作品中，看到的是反傳統、反邏輯、反色彩、反敘事性的一種純粹藝術的表現。例如，哈林將人物以「擬物化」的卡通簡筆形式表現關懷社會議題（如同性戀、反核武、反南非種族隔離）與諷刺社會弊病等，深具圖騰式特質（如圖 5、圖 6）。²⁹

27 梁奕焚：〈畫家的另一枝筆——英雄造時勢〉，《新象藝訊週刊》第 88 期（1981 年 11 月 1-11 日），頁 20。

28 筆者採訪，2020 年 2 月 20 日。

29 周鴻祥：〈塗鴉藝術創作觀念之探討〉，《藝術學報》第 78 期（2006 年 4 月），頁 57-78。



圖 5. 凱斯·哈林，1986，〈安迪老鼠〉(Andy Mouse)，96.5x96.5cm，絹印。國立歷史博物館：〈普普·塗鴉凱斯哈林特展網頁文宣〉(2016)。https://event.culture.tw/mocweb/reg/-NMH/ExhibitionDetail.init.ctr?actId=00799，2023年9月1日下載。



圖 6. 凱斯·哈林，1990，〈閃耀嬰兒〉(Radiant Baby)，53.5x63.5cm，絹印。國立歷史博物館：〈普普·塗鴉凱斯哈林特展網頁文宣〉(2016)。https://event.culture.tw/mocweb/re-g/NMH/ExhibitionDetail.init.ctr?actId=00799，2023年9月1日下載。

而巴斯奇亞的作品則以密碼式符號及幽默字句，用非洲鮮明圖像來表現，涵蓋生活素材、人文關懷，反映有色人種平等及理想的追求，常以「SAMO」簽名代表其分身（如圖 7、圖 8）。³⁰



圖 7. 巴斯奇亞，塗鴉作品 1。黃其安：〈拍賣聚光燈：尚·米榭·巴斯奇亞〉，《藝術收藏 + 設計》第 117 期（2017 年 6 月）。https://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=13&id=816，2023 年 9 月 1 日下載。



圖 8. 巴斯奇亞，塗鴉作品 2。黃其安：〈拍賣聚光燈：尚·米榭·巴斯奇亞〉，《藝術收藏 + 設計》第 117 期（2017 年 6 月）。https://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=13&id=816，2023 年 9 月 1 日下載。

30 同註 31。

梁奕焚表示，在紐約 SOHO 期間，被藝術界接受，受到媒體的關愛，就是與李仲生學習六年的時間打下來的基礎。作為一個畫家，需不斷地努力創作，才會使自己的內涵、作品、思考各方面都更有長進。所以對於藝術創作，畫得多、畫得久了，畫面自然就輕鬆了，因為不需要因人設定，不需要討好某些人，所以只要一畫畫，一開始就可以源源不絕。梁奕焚認為，靈感是千錘百煉的結果；有瓶頸是因為你沒有走通。³¹ 如同馬諦斯 (Henri Matisse)、畢卡索、波洛克 (Jackson Pollock)、勞森伯格 (Robert Rauschenberg)、瓊斯 (Jasper Johns)、哈林、巴斯奇亞等人，他們藝術創作的成功，絕大部分都是對藝術理念的堅持和千錘百煉的結果。對於藝術創作，梁奕焚用引用畢卡索的一句話來解釋：「當我要畫畫的時候，我不知道我要畫什麼，當我畫到一半的時候，我不知道結果，當我畫完了畫以後，它還是隨著看的人，他的心情在改變」。³² 舉凡歷史上有名的藝術家，絕對沒有依賴靈感來創作，更沒有因運氣而僥倖成功的。梁奕焚回顧在紐約的創作過程說道：

紐約 SOHO 之對於藝術家，有開闊視野，給你比較和學習的機會，人一旦跳脫了狹隘和固定的思考模式之後，自然會像靈蛇脫了皮一樣，長大很多，境界也會超越很多。³³

三、東方與西方的藝術融合

邁入 21 世紀的地球村，地域和距離早就把藝術傳統及思想屏障打破，並率先在他們的創作上融匯了西方和東方、文明和原始，並完美地呈現了他們各自的藝術風格形式。梁奕焚早期從事版畫及水墨畫，後來從事油畫及多媒材創作，雖然材料不同，但能將中西材料和藝術觀念揉合在一起，兩者兼備，更能融合二者的風格，發揚東西繪畫的優點。

如同梁奕焚在創作現代水墨畫中，運用水墨畫傳統的古老技巧，重視畫面空間的安排，在西畫中也是最新的觀念；而其油畫亦創新風格，從粉筆、蠟筆、油漆、拼貼、多媒材中去尋找新的繪畫語言。

儘管用中國的工具材料，西方人畫不出東方氣息，相對地，東方人也畫不出西方的味道。可是，現代藝術是融合的，近代畫家林風眠、趙無極、張大千、齊白石都有著東方的底蘊、西方的技巧與媒材，所創作出來均是具有東西融合國際觀的作品。³⁴

日本畫家藤田嗣治算是把東西文化融合在一起的畫家，他用西方的形式畫日本畫，藤田嗣治用日本浮世繪的面相筆展出時，畢卡索去看了好幾回，問藤田嗣治這個線條怎麼畫的。西方繪畫從達文西 (Leonardo Da Vinci) 以來，所有的女人膚色都是肉色，

31 筆者採訪，2017 年 12 月 3 日。

32 筆者採訪，2017 年 4 月 1 日。

33 梁奕焚：〈後現代的浪漫與古典——SOHO 十年有感〉，《藝術家雜誌》第 277 期（1998 年 6 月），頁 531。

34 筆者採訪，2018 年 4 月 24 日。

藤田嗣治是潔白的，他的畫布塗上珍珠粉、雲母粉、蛤礪粉，所以很白，然後用面相筆細細的一條線把輪廓勾出來，所以藤田嗣治成名是以白美人成名的，迷倒了所有歐洲人。³⁵

四、傳統與現代的文化交錯

藝術是人類精神面的不斷創造及發現，其本質也是持續不斷地在進行著，藝術創造是永無止境的，猶如一株跨越時空的樹，每一片新生的葉芽、每一個花蕾或果實，都與枝幹一樣，互有關聯性。每個當代藝術的發生，都是依循著它前面的形式傳統而發展出來，不論是直接的承襲或間接的引發，傳統與現代都無法分離。³⁶

20世紀的文學家勞倫斯(David Herbert Lawrence)曾說：「每個大陸都有其自己的偉大精神，每個民族也有其地方的特性，那就是家，就是故鄉」。³⁷每位藝術家成長過程的鄉土民情滋養，透過藝術的表現，將傳統民俗藝術、地方的特性、民族的精神及性格，更加地深化。

梁奕焚認為自己多年來的繪畫作品能夠成功的兩個原因，第一個是「個性」，第二個是「地方性、民族性」。他認為鄉土藝術，舉凡文人畫藝術、民間彩繪、民俗藝術、民間工藝及宗教藝術等，都代表著本土藝術的根源，而且本土藝術和世界主流藝術是並行並存的，也彼此互有影響。³⁸今日的現代，就是明日的傳統。真正的藝術表現及創造，一方面承接過去的藝術傳統，另一方面則創造未來的新藝術傳統。瞭解現代藝術與藝術歷史的淵源，有助於創作的導向，避免盲目的學習及產生歷史錯亂感。³⁹

肆、梁奕焚之創作作品分析

梁奕焚現代藝術的創作，並非從學院出發，而是具有現代的形式及觀念，有紮實的現代藝術素描基礎，保有個人風格及主見的現代藝術。其創作思想是從西方的現代藝術的立體、野獸、表現、機械、達達、抽象及超現實主義之後，回歸東方傳統藝術的研究，並從原始藝術及民間藝術吸取靈感，表現現代精神及作品的原始活力。⁴⁰梁奕焚每個階段的作品，均是自然衍化而來，絕不是憑空想像或刻意設計出來的，透過作品的型態，提出反傳統的審美觀念，提示了藝術與現實的不同意義。

藝術生涯 60 多年，梁奕焚強調現代繪畫的重要基因，是原始性；創作絕不是模仿抄

35 筆者採訪，2020年2月20日。

36 〈今日的現代就是明日的傳統，藝術創作負有繼往開來的責任，梁奕焚指出了解藝術歷史有助於掌握創作方向〉，《民生報》第7版（1983年3月21日）。

37 郭繼生：《藝術史與藝術批評》（臺北：書林出版有限公司，1990年），頁320。

38 梁奕焚：〈藝術風格和根源〉，《新象藝訊週刊》第71期（1981年9月6-12日），頁15。

39 同註38。

40 陳小凌：〈不斷向藝術挑戰的梁奕焚〉，《民生報》第7版（1980年3月27日）。

襲，而是主張讓潛意識來引導創作，梁奕焚對於繪畫的創作思維是：

每當面對畫布，提起筆，人就像純真的孩子，無心的走入未來的、不曾到過的花園或荒野一樣，接受不是預設的，未曾想過卻又意外的世界，信手摘取採集，只有欣喜，沒有猶豫。這種心象或意象，就這般的源源不絕，呈現在每一幅畫上。⁴¹

現代藝術形式無法依循前人的步伐，唯有不斷的自我剖析及與勇於嘗試，才能夠開發自我創作風格，其困難度是很高的，也因為這樣的困難，經過不斷的突破及超越，藝術家才會被譽為天才。如同梁奕焚在其藝術宣言中所言：「我要世人從我的作品表現獲取未曾有過的藝術經驗，並在藝術經驗裡得到了全新的東西，為這個世界留下很不一樣的藝術作品」。⁴² 以下對梁奕焚的作品進行探究與分析，並與馬諦斯作品做一比較。

一、梁奕焚作品分析

梁奕焚的藝術創作，可以是心性、靈性或是精神性的靈感來源，也無法用單一的風格或媒材來定義，創作上更結合生活週邊可取得之各項材料，或混合或拼貼。例如，水墨畫是梁奕焚常常做素描練習的，而這些水墨畫作品又經常是他做版畫和蠟染的藍本。水墨、版畫和蠟染三種創作媒材雖有不同，但在技法上，卻互為運用。⁴³ 以下就梁奕焚作品，包含素描、版畫、水墨、蠟染、油畫及混合媒材及立體雕塑等，進行分析。

（一）素描創作

李仲生要求梁奕焚用一條線來描繪東西，一條線如果不夠的話，才用第二條線，如果用第二條線可以描繪，用第三條線就是太多，第二條線才能描好的，只用一條線就太少。從此，梁奕焚習慣了這一條線，它可以是柔美的、流動的，或者是誇張的、迅速的，或者是剛硬的、直線的、構成的，從這一條線慢慢畫出你的個性。所以如果把一條線的素描畫通了，就會觸類旁通，你能夠表達你自己（如圖 9、圖 10）。

41 同註 17，頁 12-13。

42 同註 26，頁 13。

43 陳怡真：〈吳昊、梁奕焚傾向民間藝術〉，《中國時報》第 6 版（1973 年 12 月 8 日）。https://foodculture-nlpi-edu-tw-8080.ers.nlpi.edu.tw/newscgi/ttsnews?@1:410109304:62:::/disk3/ctnewspaper/image/ct1973/12/08/00006.tif:1_753683@@1649760492，2023 年 7 月 15 日下載。



圖 9. 梁奕焚，1992- 素描 -1（尺寸不詳）。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 179。



圖 10. 梁奕焚，1992- 素描 -2（尺寸不詳）。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 180。

（二）版畫創作

版畫藝術，在中國唐宋年間，因印刷佛像而流傳，但千百年來，卻不見有所進展；但在國外，卻因空前的發展及多種技巧嘗試，表現獨特的美的樣式，成功地發揮在藝術創作上。⁴⁴ 梁奕焚的版畫作品，曾入選巴西聖保羅國際雙年美展、中日美術交換展、第二屆漢城國際版畫雙年展、第四屆英國國際版畫雙年展、第二屆挪威國際版畫雙年展、義大利亞洲藝術家展、第五屆國際迷你圖形版畫競賽等國際級殊榮，其對版畫的喜愛，及其不受國內傳統版畫之束縛，屢屢獲得國際版畫認可及國家級藝術機構收藏。

例如，1983 年《圍兜的女人》凸版版畫作品，以流暢簡約的線條勾勒，在鮮黃色肚兜與背景的襯托下，展現女性飽滿的體態，畫面流露熱情恬靜的感受（如圖 11）。

1984 年《裸女》版畫作品，畫面中人體姿態形成簡單幾何圖形，並以簡潔線條勾勒出優美造型，其大膽純淨的用色，表現出人體的趣味性（如圖 12）。

44 梁奕焚：〈今日美國版畫簡介〉，《臺灣民聲日報》第 7 版（1965 年 4 月 24 日）。<https://das-nlpi.edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/6qmfmm>，2023 年 7 月 15 日下載。



圖 11. 梁奕焚，1983 年，圍兜的女人，49.5×47.0cm，版畫。國立臺灣美術館國美典藏資料庫 (2020)。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MLMAM SMLMAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515 Y，2023 年 11 月 15 日下載。



圖 12. 梁奕焚，1984 年，裸女，89.0×119.0cm，版畫。國立臺灣美術館國美典藏資料庫 (1990)。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MKMSMRML MAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515 Y，2023 年 11 月 15 日下載。

(三) 水墨創作

梁奕焚在〈確立當代中國繪畫地位〉中表示，傳統水墨畫家，不能一味地臨摹古人的繪畫形式，也不能只追隨西方人的繪畫形式，片面拿來當作新繪畫的形式。⁴⁵ 現代人失掉了現代精神，只是空架子的藝術表現，失去了自我意識立場，也只能是變成了西方藝術的附庸。

梁奕焚不斷地尋求能更淋漓表達畫意的工具，表達並拓展現代水墨繪畫的領域。梁奕焚的作品，一如其人的率性、灑脫，不重形似，喜用大筆潑墨，讓墨跡淋漓盡致的舒展，形外重新感受另一種意趣（如圖 13、圖 14）。

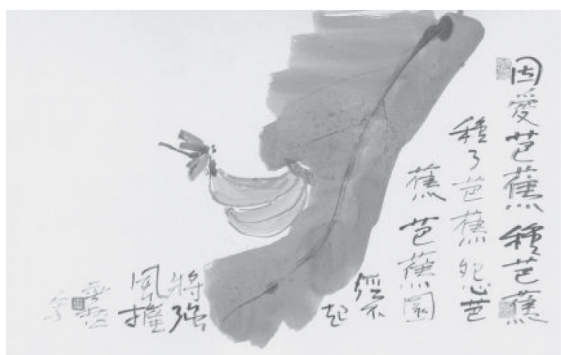


圖 13. 梁奕焚，芭蕉，水墨，25×28cm（年份不詳）。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 164。



圖 14. 梁奕焚，魚，水墨，25×28cm（年份不詳）。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 167。

45 梁奕焚：〈確立當代中國繪畫地位〉，《臺灣民聲日報》第 7 版（1965 年 2 月 27 日）。https://das-nlpi-edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/rrb7j，2023 年 7 月 15 日下載。

(四) 蠟染創作

梁奕焚在北師藝師科求學階段，便已師承周瑛習得蠟染、版畫的基礎操作。⁴⁶ 梁奕焚指出，選擇蠟染為材料，是因為蠟染有水彩的透明、油畫的層次和版畫的趣味，一般的顏料沒有蠟染的亮麗色彩。梁奕焚研究蠟染 20 年，分析出 10 餘種的技巧，形成自然的裂痕，創造出特有的趣味，不僅顯現亮麗顏色，也能留住布的質感（如圖 15、圖 16）。⁴⁷



圖 15. 梁奕焚，1985 年，盛裝，59×63cm，蠟染。張燕琪提供。



圖 16. 梁奕焚，1985 年，少女紫花，62×86cm，蠟染。張燕琪提供。

(五) 油畫及混合媒材創作

梁奕焚認為，「所有材料的限制和陳規，都是用來限制沒有思想和能力的人」。⁴⁸ 所以，梁奕焚畫畫沒有固定一定要使用油畫或壓克力，通常是各種媒材混合著一起創作，這也是梁奕焚創作數量驚人的方式。梁奕焚在藝術的意象表現上，很沉迷於古人《山海經》裡面的奇形怪狀、怪物的描述。延伸出一系列以多媒材方式創作非具象的作品，涵蓋有關自然、動物、宗教、神話、傳統、人物形態等主題（如圖 17）。

2010 年作品《虎姑婆》，畫面中以一隻雙腳站立的老虎身形，戴著頭巾，身披花布，有著童趣可愛的造型。梁奕焚回憶從小怕長大，常常聽到媽媽講虎姑婆、蛇郎君的床邊故事，半夜做惡夢被妖怪追殺而驚醒。佛洛伊德認為，夢是通往潛意識的捷徑，一個人的潛性夢境 (latent content) 會經由轉化過程，在顯性夢境 (manifest content) 中出現，並以各種象徵符號來表現潛在意念。⁴⁹ 梁奕焚的《虎姑婆》作品，意味著從小做夢被嚇大的潛意識表現（如圖 18）。

46 同註 15。

47 〈蠟染畫展技法多鄭善禧彩磁展情趣十足〉，《民生報》第 9 版（1986 年 3 月 17 日）。

48 同註 19，頁 32。

49 林伯賢：〈藝術欣賞的理論基礎（六）：佛洛伊德之精神分析學〉，《藝術欣賞》第 2 卷第 7 期（2006 年 7 月），頁 33-41。



圖 17. 梁奕焚，1988 年，太陽，(尺寸不詳)，畫布，複合媒材。林明德 (編)：《臺灣畫家梁奕焚》(臺中：晨星出版社，2014 年)，頁 204。



圖 18. 梁奕焚，2010 年，虎姑婆，(尺寸不詳)，畫布，油彩。林明德 (編)：《臺灣畫家梁奕焚》(臺中：晨星出版社，2014 年)，頁 263。

梁奕焚於 1988 年的作品《靈異界》，將符號使用在宗教藝術上，對宗教的虔誠和信仰融入藝術，採紅、黑、青、白、黃等五行色彩表現出不同的藝術風格，以探索心靈深層的一種詮釋。這些創作的方式是以廢棄的材料，加上符號的概念所組合而成，需要有具備繪畫及木匠的技術（如圖 19）。

《復刻維納斯》是梁奕焚 2020 年的作品，運用當代的材料和想法，以拼貼方式，將人體的正面與背面，同時呈現在同一個畫面上，具超現實主義的錯位手法與立體派的多視角方式，再畫上顏色和服飾，表現當代流行的風格（如圖 20）。



圖 19. 梁奕焚，1988 年，靈異界 (尺寸不詳)，畫布，複合材料。梁奕焚：《畫家思想起》(臺北：毛毛蟲基金會，2000 年)，頁 66。



圖 20. 梁奕焚，2020 年，復刻維納斯，150×150cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧(1991-2021)》(臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年)，頁 72。

1980 年的作品《紅頭巾》，梁奕焚以人物為主體，使用鐵鏟加石膏潑灑打底，畫面顯現出斑駁的效果，再以黑色及黃色等不一的油畫顏料鋪成，作品表現出原始、古樸的歲月痕跡。李仲生認為這種潑灑的自然方式，已經是美國風格（如圖 21、圖 22）。



圖 21. 梁奕焚，1980 年，紅頭巾，51.5 × 44cm。畫布，油彩，石膏。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 11。



圖 22. 梁奕焚，1980 年，作態，63 × 51.5cm。畫布，油彩，石膏。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 13。

1990 年的作品《女體》，梁奕焚以普普藝術的風格，將日常生活與印刷製造的物品與畫家創作理念結合。梁奕焚將剪下衣服布料的裙子、或是明星照片、食品包裝紙袋等生活中材料，裱貼於畫面，再以線條及色彩塊面勾勒，就是當代藝術創作的表現方式（如圖 23、圖 24）。



圖 23. 梁奕焚，1990 年，女體，73 × 53cm，畫布，裱貼，壓克力。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 63。



圖 24. 梁奕焚，1990 年，花衣，80 × 60cm，畫布，壓克力。梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 59。

1991 年的作品《裸婦》，梁奕焚將傳統剪紙藝術與木刻版畫二者合一，以黑白反差結合黑底白線條的勾畫，運用在油畫表現，展現東方特色及個人的獨有風格，並略施以顏色及裝飾性花紋而成。梁奕焚表示，黑美人的形成，是因為看到以一條線完成的幾何圖形構成的鐵製窗花，覺得可以和黑白版畫，畫成油畫或壓克力，第一張黑美人就是這樣開始的，後來覺得可以給它穿個紅色、給它穿個綠色，黑美人的創作就不斷產生（如圖 25、圖 26）。



圖 25. 梁奕焚，1991 年，裸婦，121×90cm，畫布，壓克力，油彩。
梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 75。



圖 26. 梁奕焚，1991 年，窗前假寐，（尺寸不詳），畫布，油彩。
梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992 年），頁 82。

1992 年的作品《富貴女》，梁奕焚這一系列的作品，很多都是因為人在異鄉，懷念過去的生活情境，表達傳統的刺繡。畫面中的人體塗上黑色，然後再加上一些顏色，如同在舊照片加顏色，其實舊照片也是畫出來的；畫面中以短筆觸製造出局部的紋路肌理，如同刺繡的效果（如圖 27、圖 28）。



圖 27. 梁奕焚，1992 年，富貴女，（尺寸不詳），畫布，壓克力，油彩。
梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 116。



圖 28. 梁奕焚，1992 年，繡花布簾，（尺寸不詳），畫布，油彩。
林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 235。

1992 年的作品《下午茶》，是梁奕焚於美國紐約期間，當時遠離家鄉心境繪製的作品。畫面中描寫的是姑姨姐妹淘喝下午茶的場景，其中的家具布局及背景裝飾圖案，有南唐顧閔中所畫的「韓熙載夜宴圖」——描寫文人士大夫階層的真實形象，描繪夜宴賓客的熱鬧場面，並呈現當時生活家具器物。⁵⁰ 呈現出東方形式美，整個畫面的鋪成與顏色的搭配，在美學原理上，以規律和統一方式的創作手法，藉由四位女性不同姿態構成，將東方的民族性題材作為不同的一種詮釋（如圖 29）。

原住民藝術是現代藝術的元素，具最偉大貢獻的畢卡索，因為原住民藝術的影響，創造了立體派《亞維農少女》的經典大作，從此揭開了現代藝術的序幕。梁奕焚 1995 年作品《快樂的獵人》，畫面中以簡潔線條與強而有力的色彩，表現三位原住民獵人，身著傳統服飾，或立或坐，以及生活使用的器物（如圖 30）。



圖 29. 梁奕焚，1992 年，下午茶，291×218cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 16-17。



圖 30. 梁奕焚，1995 年，快樂的獵人，（尺寸不詳），畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 132。

1995 年的作品《青春舞曲》，是一幅寬度超過七公尺的巨幅作品，作品以八位女性或坐或立，不同的姿態表現出青春洋溢的形體，呈現內心世界的感動。整張作品以紅色為底，搭配不規則肌理線條，頗有以筆代刀刻畫的漢磚及敦煌壁畫的質感，將古老東方的生活涵養連結到現代的藝術美學表現。作品中的元素，除了人體、樹、鳥，還有花瓶，在比例上大或小，將美感的比例原則，在現代藝術上以不同於傳統透視寫實的重建，以感性的方式來呈現藝術的真實與自然的真實的不同之處（如圖 31）。

50 張美玲：〈悠遊畫境——重彩人物繪畫創作研究〉，《造形藝術學刊》（2016 年 12 月），頁 1-20。
<https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=a0000242-201612-201704060019-201704060019-1-20>，2023 年 11 月 15 日下載。



圖 31. 梁奕焚，1995 年，青春舞曲，213×703cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》(臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年)，頁 18-19。

1996 年的作品《母與子》，這一系列是梁奕焚在美國紐約期間，對家鄉思念的一種鄉愁表現。畫面中出現母親背著小孩，臺灣早期婦女穿著的花布衣，頭上繫著「額帶」，裝飾著刺繡或珠玉。對梁奕焚來說，這是一種懷鄉，歸不得的古早的記憶。西方人看不到，也畫不出來的「異鄉情懷」，所以他們會驚艷並接受（如圖 32、圖 33）。



圖 32. 梁奕焚，1996 年，母與子，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《梁奕焚》(畫冊)(臺中：金石藝廊，1992 年)，頁 6。



圖 33. 梁奕焚，1996 年，整容，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《畫家思想起》(臺北：毛毛蟲基金會，2000 年)，頁 144。

1996 年的作品《職人的一天》，梁奕焚將兒時的記憶和長輩講故事連結，畫出了這一幅描寫臺灣早年百工的生活。其中有補皮鞋的、修理雨傘的、賣雜貨的，還有沿街叫賣的小販，將過去先民生活超越時空的藝術表達出來。梁奕焚認為，回憶是一件甜美的記憶，而回憶所表達的畫面，卻是一種鄉愁，也是梁奕焚找到發揮舞台的里程碑（如圖 34）。



圖 34. 梁奕焚，1996 年，職人的一天，214×545cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》(臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年)，頁 76-77。

1997 年的作品《悅》，梁奕焚在美國紐約和猶太人老闆說要畫胖女人，老闆嚇一大跳，因為美國人最怕胖，認為低層社會的人才會吃得胖胖的。然中國唐代人物畫家周昉名作「簪花仕女圖」，仕女面貌為「圓臉、蛾眉、長項、削肩，五官用淡墨線勾勒，神情婉約柔美，人物形象顯得豐腴而華貴」；⁵¹ 或是印象派雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir) 畫中成熟優雅、豐滿氣息的仕女，將人物表現出豐潤而飽滿的形象。梁奕焚將人物以圓潤造型表現，意指東方「圓滿」的思維，在畫展時受到大眾歡迎 (如圖 35、圖 36)。



圖 35. 梁奕焚，1997 年，悅，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。林明德 (編)：《臺灣畫家梁奕焚》(臺中：晨星出版社，2014 年)，頁 253。



圖 36. 梁奕焚，1997 年，紅頭繩，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《畫家思想起》(臺北：毛毛蟲基金會，2000 年)，頁 152。

51 謝宜君：〈傳唐畫「簪花仕女圖」 衣著、配飾年代考〉，《議藝份子》第 29 期 (2017 年)，頁 1-15。
<https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=15623475-201709-201710120021-201710120021-1-15>，2023 年 11 月 15 日下載。

2000 年的作品《花肚兜》，是梁奕焚用自己的觀點，將黑人雕刻的作品結合臺灣民間的肚兜，表現出一種趣味性；如同克利 (Paul Klee)、馬諦斯、畢卡索等人，從非洲黑人雕刻得到啟發，賦予藝術全新的生命力和形式。2001 年的作品《乩童》，畫面中的乩童是臺灣廟宇常見的民間信仰，如同靈媒將神力附身到人身上，頭帶上寫著「五府千歲」，身上肚兜「代天府」字樣，一手拿著法器，一手以金屬針貫穿臉頰，以展現神威（如圖 37、圖 38）。



圖 37. 梁奕焚，2000 年，花肚兜，（尺寸不詳），畫布，油彩。林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 281。



圖 38. 梁奕焚，2001 年，乩童，（尺寸不詳），畫布，油彩。林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 260。

2012 年的作品《武士》，穿著原住民傳統服飾的獵人和勇士，手持長矛及盾牌，表達原住民的質樸、忠厚、原始、勇敢的性格。繪畫技巧運用超現實的現代表現技巧，在原住民服飾、造型及質感上表現了立體造型，看起來又像是一個紙片人，從視覺上得到不一樣的感受（如圖 39、圖 40）。



圖 39. 梁奕焚，2012 年，武士，91×72.5cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 85。



圖 40. 梁奕焚，2020 年，勇士，90×180cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧 (1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 102。

2013 年的作品《青春》，這一系列作品使用具有光澤的壓克力珍珠顏料，運用流行新穎潮流的概念，更具當代的風格。創作前，如美國抽象表現主義波洛克之表現方式，先將顏料無意識地潑點，再遠觀思考，陷入夢幻狀態，腦海隨機出現創作的畫面；或轉動畫布方向，再陷入沉思；有時候不經意甩出的線條，產生愉悅的美感，就隨畫面感覺創作。所以其創作的風格，是隨著思緒及材料不斷創新求變（如圖 41、圖 42）。



圖 41. (左) 梁奕焚，2013 年，青春，(尺寸不詳)，畫布，壓克力，油彩。林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 277。



圖 42. (右) 梁奕焚，2013 年，名利双收，300×160cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 107。

2017 年的作品《花旋音律》，是繼黑美人之後，梁奕焚以金色美人所創作之系列。畫面中，女子頭鑲著花朵的寬邊帽子，一手捧著鮮花，一手拿小提琴，用簡單的線條及純粹的色彩表現出一種悠揚旋律，燦爛花朵，譜出醉人樂章的浪漫情懷。梁奕焚表示，使用金色、銀色的顏料做畫，會讓人沉醉在絢麗色彩結構之中，並把這一份喜悅的感覺分享大眾（如圖 43）。自 15 世紀文藝復興到當今的現代藝術，數理的黃金比例，以及形的反覆、色彩的反覆、造型的反覆，使藝術創造源源不絕。2019 年的作品《聖潔》，畫面中形成的幾何分割，窗子、人體、沙發，以及室內平面的三度空間感覺，即帶來一種優美的、愉悅的畫面構成（如圖 44）。



圖 43. 梁奕焚，2017 年，花旋音律，100×80cm，畫布，壓克力，油彩。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 46。



圖 44. 梁奕焚，2019 年，聖潔，150×150cm，畫布，綜合媒材。梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧(1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021 年），頁 65。

（六）立體雕塑

1994 年的作品《人面怪獸》，為陶加彩的立體作品。陶加彩源自於唐代俑類中的各式加彩俑，這些彩繪陶俑大多以紅陶或灰陶土為胎，經過塑形修飾，入窯燒造，再加飾各色顏料彩繪。梁奕焚以似人非人、似獸非獸，形塑出二者合一的超現實表現手法（如圖 45、圖 46）。



圖 45. 梁奕焚，1994 年，人面怪獸，陶加彩。梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 52。



圖 46. 梁奕焚，1994 年，女頭像，陶加彩。梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000 年），頁 28。

2018 年的作品《正容》，為梁奕焚結合畫作創作新的銅雕製作，以立體作品呈現畫作另一風貌。梁奕焚的銅雕作品，保留原畫作品中所蘊含的情感，將女性的各種風情、姿態、情境，轉化為立體雕塑呈現，與觀賞者產生內心的情感交流，散發靜謐療癒的氛圍（如圖 47）。



（銅雕作品）



（原畫作品）

圖 47. 梁奕焚，2018 年，正容，銅雕，29×25×38cm。梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 171。

二、梁奕焚與馬諦斯繪畫作品比較

梁奕焚自述：「世人都會因為看到我的作品，而想到馬諦斯，因為我們兩人的用色，超出一般畫家的習慣和想像」。⁵² 另林欽賢在《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》序言寫到：「梁老師無疑是色彩隱喻大師，甚至可以說是智慧的色彩符號製造者」。⁵³ 以下就梁奕焚與馬諦斯繪畫風格做一比較。

（一）線條表現

馬諦斯長期的素描創作，不論鉛筆、鋼筆、炭筆，均表現出線條輕快圓潤，不做明暗的體積，給人簡潔的流動感，偏向客觀理性的描繪。梁奕焚的素描作品，沒有固定的材料，或鉛筆、或鋼筆、或毛筆、或墨水，以簡潔有力及流暢的線條，非寫實的描繪，以自我主觀感性而創作（如圖 48、圖 10）。

⁵² 同註 17，頁 141。

⁵³ 林欽賢：〈序〉，載於梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018 年），頁 26。



圖 48. 馬諦斯，1935 年，工作室裡的裸體，45 × 61cm，鋼筆。John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 31。

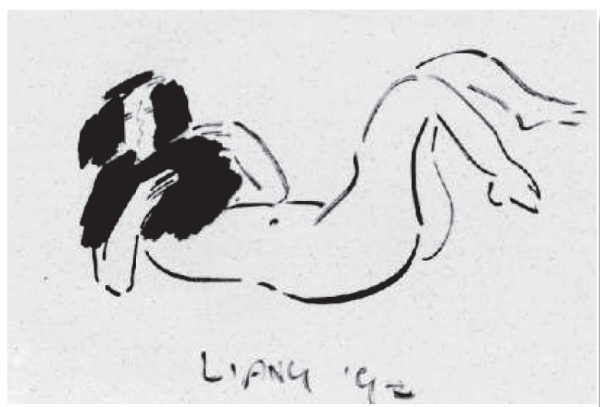


圖 10. 梁奕焚，1997- 素描 -2 (尺寸不詳)。

(二) 色彩運用

馬諦斯於 1908 年創作之《紅色的和諧》，畫面拋棄了傳統學院的透視，簡化細節的平面性，藉由色彩和線條的運用，以大面積的鮮明色彩與簡潔有力輪廓，帶有拙樸的裝飾性意味。梁奕焚在 1991 年的作品《窗前假寐》，充滿東方特色、個人的獨有風格，且佈滿裝飾性花紋。兩者作品皆以簡化的平面，呈現帶有窗戶的空間構圖，其鮮明色彩與簡潔線條，富有裝飾性意味（如圖 49、圖 26）。



圖 49. 馬諦斯，1908 年，紅色的和諧，180 × 220cm，畫布，油彩。Jean-Luc Chalumeau：《當代西方藝術史批評》陳英德、張彌彌譯（臺北：藝術家，2002 年），頁 23。

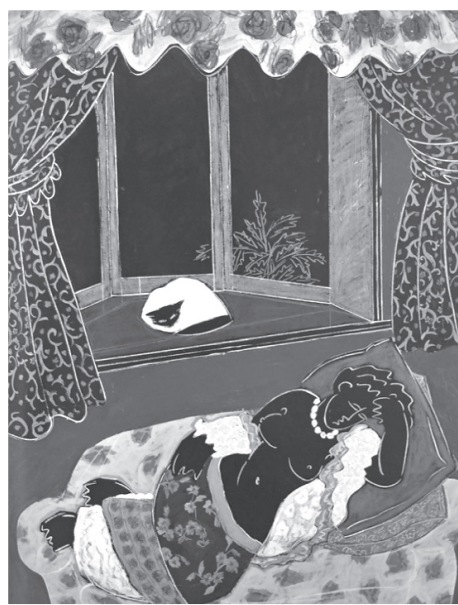


圖 26. 梁奕焚，1991 年，窗前假寐，(尺寸不詳)，畫布，油彩。

(三) 主題表現

馬諦斯於 1910 年的作品《舞蹈》，畫面中五位舞者手拉著手圍成一個圓圈，以簡單構圖、強烈色彩對比與流動感，達到色彩與音樂之間的關聯性。梁奕焚在 1995 年的作品《青春舞曲》，作品以八位女性或坐或立，不同的姿態表現出青春洋溢的形體，呈現內心世界的感動。兩者在人物形體比例上大或小，姿態各異，不同於傳統透視寫實的重建，均以感性的方式來呈現藝術與自然的真實一面（如圖 50、圖 31）。

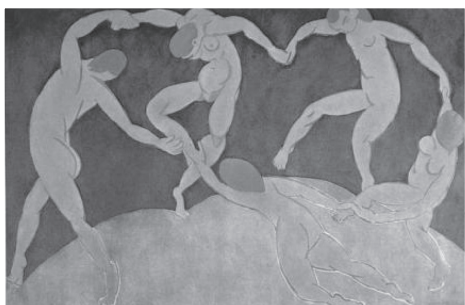


圖 50. 馬諦斯，1910 年，舞蹈，260×391cm，畫布，油彩。John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 72。



圖 31. 梁奕焚，1995 年，青春舞曲，213x703cm，畫布，綜合媒材。

馬諦斯於 1925-26 年的作品《背景裝飾》，描繪了女性斜倚在有著蔓藤花紋的背景，身旁鑲有裝飾圖案的鏡子、落地的花盆與波斯地毯，畫面主題簡單，增添了更多花紋裝飾性的圖案。梁奕焚以黑美人為主體，表現母與子間的親情，亦有色彩豐富的大量裝飾性花紋（如圖 51、圖 52）。



圖 51. 馬諦斯，1925-26 年，背景裝飾，130×98cm，畫布，油彩。John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 111。



圖 52. 梁奕焚，2009 年，母與子，（尺寸不詳），畫布，油彩。林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014 年），頁 227。

(四) 畫面構成

馬諦斯於 1907-08 年的作品《濱海嬉遊》與梁奕焚在 1995 年的作品《快樂的獵人》，均表達人物的景象，人物的動態線條表現簡潔而有力量，色彩以單純及平塗的色塊，沒有明暗的體積與透視，均形成視覺上強烈的對比（如圖 53、圖 30）。



圖 53. 馬諦斯，1908 年，有烏龜的沐浴者，179×220cm，畫布，油彩。何恭上：《近代西洋繪畫》（臺北：藝術圖書，1994 年），頁 73。



圖 30. 梁奕焚，1995 年，快樂的獵人，（尺寸不詳），畫布，壓克力，油彩。

馬諦斯於 1952 年的作品《藍色裸者》，其靈感來自收藏的非洲雕刻，創作出原創性剪紙，構成藍色裸體圖案：人物的外形，側身蹲坐，雙腿交錯，利用剪裁形成粗獷又原始的線條，形成既不是繪畫也不是雕塑的新藝術形式。梁奕焚在 1984 年的版畫作品《裸女》，畫面中人體姿態形成簡單幾何圖形，並以簡潔線條勾勒出優美造型，採大膽純淨的用色，表現出人體的趣味性。兩者使用媒材雖不同，但互有異曲同工之妙（如圖 54、圖 12）。



圖 54. 馬諦斯，1952 年，藍色裸者，106.3×78cm，剪紙。TRICERA ART：〈亨利·馬蒂斯：被稱為色彩魔術師的畫家徹底解說〉（2023 年 5 月 19 日），<https://www.tricera.net/zh-CHT/artclip/blog912>，2023 年 11 月 15 日下載。



圖 12. 梁奕焚，1984 年，裸女，89×119cm，版畫。

(五) 立體表現

馬諦斯於 1929 年的雕塑作品《斜倚裸體 3》，粗獷線條與塊面表現，不刻意表現寫實的細膩度，反而帶給人流暢的律動感。梁奕焚在 2018 年的作品《正容》，為梁奕焚以立體作品呈現原畫作品另一風貌的銅雕作品，其保留原畫中所蘊含的情感，轉化為立體雕塑呈現。兩者雕塑作品的形體雖不同，卻有著相同的韻味（如圖 55、圖 47）。



圖 55. 馬諦斯，1929 年，斜倚裸體 3，高 20cm，青銅。
John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983), p. 19。



圖 47. 梁奕焚，2018 年，正容，29×25×38cm，銅雕。

對於梁奕焚與馬諦斯的作品，以現代藝術觀點，馬諦斯反對學院式的教條、印象主義、對自然的複製，強調發揮自我創造活力，其受黑人雕刻原始藝術與東方文化藝術影響，而刻畫出簡單純樸的色調，活潑有力的線條及明亮的色彩，一種對生命律動的內在精神的表現；而梁奕焚的創作思想也是反對學院式教條、自然模仿，其具有前衛的風格、傳統的造型、純粹的線條與豐富的色彩，同時探索不同的創作媒材，從西方的現代藝術思想出發，回歸東方古老藝術傳統的研究，並從原始藝術及民間藝術吸取靈感，表現現代精神及原始活力。兩者皆各自創造出自己獨特的風格。

伍、結論

梁奕焚累積 60 多年的創作經驗，其作品形式以二度空間及東西融合風格的創作思想、內涵，具有前衛的風格、傳統的造型、純粹的線條與豐富的色彩；在不同的年代，探索不同的創作媒材與題材，梁奕焚自詡「創作的靈感，源源不絕」。

一、不受拘束的創作形式

梁奕焚受李仲生現代繪畫思潮之影響，反對傳統的圖像描繪，著重發掘個人特色與精神性的繪畫風格。梁奕焚赴美國紐約期間，躋身國際現代藝術潮流，並反思臺灣不同文化背景，其繪畫風格體現西方現代與東方傳統的創新繪畫理念。梁奕焚認為，創造才是藝術家的本質，不論版畫、水墨、蠟染、油畫、雕塑、多媒材的創作形式，創作力旺盛，作品數量驚人，其部分作品亦為國家藝術機構典藏，以及藝術市場拍賣會所青睞。

二、線條簡約及色彩豐富

李仲生要求梁奕焚透過一條線的素描訓練，去發現自身的個性，極端單純的意思並不是少，而是要恰到好處。這個恰到好處，意涵著凡德羅 (Ludwig Mies van der Rohe) 建築師提出的「Less is More」，就是「少即是多」概念，後來被運用在極簡主義的風格，例如：日本的「斷捨離」，斷絕、捨去、脫離的簡單生活方式；戰國時代「登徒子好色賦」中，對面貌姣好女子形容「增之一分則太長，減之一分則太短，著粉則太白，施朱則太赤」；梁實秋欣賞鳥的「減一分則太瘦、增一分則太肥，那樣地穠纖合度」；以及藤田嗣治用面相筆把白美人用一條線勾勒輪廓，迷倒了歐洲人。梁奕焚將版畫純粹性的線條運用於黑美人作品上，在紐約造成轟動。另梁奕焚「非自然」用色方法降低對自然色彩的敘述性，以二度平面平塗色彩，結合裝飾性圖案。綜觀梁奕焚之作品中的線條靈活，運用在色彩與色彩之間的虛實關係，蘊含豐富而有一致調性的和諧，兼具主觀感性與客觀理性之思維。

三、民俗印記與思鄉情懷

梁奕焚強調，其持續創作的根源是「個性」及「生長的地方性、民族性」。在自己的鄉土民俗、宗教信仰的沃土裡成長茁壯，都是長年在國外對故土「思鄉情懷」的東方味道，而這些造型與色彩形塑出個人特殊繪畫風格的藝術表現，成為西方人的「異鄉情懷」，被全世界所認識和肯定，這是有心嚮往成為國際風格或國際級大師並經的路途。

20 世紀的畢卡索不斷地推動著藝術革命，馬諦斯擺脫傳統形式而表現對色彩的熱情。凝視梁奕焚的每一幅創作的作品，如同魔術般的色彩，不斷地激盪出強烈的創作力量，與永不悔的藝術人生，猶如一場浪漫的樂章、一段美麗的邂逅。臺灣以現代繪畫創作為本質的畫家，梁奕焚的成就在國際現代藝術舞台上是值得肯定的。

參考文獻

- Diana Crane：《前衛藝術的轉型》，張心龍譯（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1996年）。
- E. H. Gombrich：《藝術的故事》，雨云譯（臺北：聯經出版公司，2000年）。
- Giulio Carlo Argau、Maurizio Fagiolo：《藝術史學的基礎》，曾培、葉劉天增譯（臺北：東大出版社，1992年）。
- John M. Jacobus, Henri Matisse (New York: Harry N. Abrams, 1983).
- Jean-Luc Chalumeau：《當代西方藝術史批評》，陳英德、張彌彌譯（臺北：藝術家，2002年）。
- TRICERA ART。〈亨利·馬蒂斯：被稱為色彩魔術師的畫家徹底解說〉（2023年5月19日）。<https://www.tricera.net/zh-CHT/artclip/blog912>，2023年11月15日下載。
- 〈今日的現代就是明日的傳統，藝術創作負有繼往開來的責任，梁奕焚指出了解藝術歷史有助於掌握創作方向〉，《民生報》第7版（1983年3月21日）。
- 李仲生：〈梁奕焚的藝術〉，《民生報》第7版（1979年10月29日）。
- 何恭上：《近代西洋繪畫》（臺北：藝術圖書，1994年）。
- 周鴻祥：〈塗鴉藝術創作觀念之探討〉，《藝術學報》第78期（2006年4月），頁57-78。
- 林伯賢：〈藝術欣賞的理論基礎（六）：佛洛伊德之精神分析學〉，《藝術欣賞》第2卷第7期（2006年7月），頁33-41。
- 林明德（編）：《臺灣畫家梁奕焚》（臺中：晨星出版社，2014年）。
- 林欽賢：〈序〉，載於梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018年）。
- 張美玲：〈悠遊畫境—重彩人物繪畫創作研究〉，《造形藝術學刊》（2016年12月），頁1-20。<https://www.airtilibrary.com/Article/Detail?DocID=a0000242-201612-201704060019-201704060019-1-20>，2023年11月15日下載。
- 張燕琪（策展）：《看與不看，想與非想》（臺東：臺東縣政府，2013年）。
- 梁奕森（執行編輯）：《李仲生與臺灣現代繪畫之發展》（臺中：國立臺灣美術館，2006年）。
- 梁奕焚：〈今日美國版畫簡介〉，《臺灣民聲日報》第7版（1965年4月24日）。<https://das-nlpi-edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/6qmf>，2023年7月15日下載。
- 梁奕焚：〈後現代的浪漫與古典典古 SOHO 十年有感〉，《藝術家雜誌》第277期（1998年6月）。
- 梁奕焚：〈畫家的另一枝筆筆枝筆古 SOHO 十年有感〉，《藝術家雜誌》第88期（1981年11月1-11日）。

- 梁奕焚：〈確立當代中國繪畫地位〉，《臺灣民聲日報》第7版（1965年2月27日）。
<https://das-nlpi-edu-tw.ers.nlpi.edu.tw/handle/rrb7j>，2023年7月15日下載。
- 梁奕焚：〈藝術風格和根源〉，《新象藝訊週刊》第71期（1981年9月6-12日）。
- 梁奕焚：《梁奕焚：三十年創作回顧(1991-2021)》（臺東：臺東縣藝術人文三創協會，2021年）。
- 梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1992年）。
- 梁奕焚：《梁奕焚》（畫冊）（臺中：金石藝廊，1997年）。
- 梁奕焚：《畫家思想起》（臺北：毛毛蟲基金會，2000年）。
- 梁奕焚：《華人馬諦斯：梁奕焚作品精選》（臺中：洛德藝術畫廊，2018年）。
- 郭繼生：《藝術史與藝術批評》（臺北：書林出版有限公司，1990年）。
- 陳小凌：〈不斷向藝術挑戰的梁奕焚〉，《民生報》第7版（1980年3月27日）。
- 陳怡真：〈吳昊、梁奕焚傾向民間藝術〉，《中國時報》第6版（1973年12月8日）。
https://foodculture-nlpi-edu-tw-8080.ers.nlpi.edu.tw/newscgi/ttsnews?@1:410109304:62:::/disk3/ctnewspaper/image/ct1973/12/08/00006.tif:1_753683@@1649760492，2023年7月15日下載。
- 陳樹升：〈現代性的開展(1945～1969)——戰後至70年代以前臺灣現代藝術的發展〉，《臺灣美術》第69期（2007年），頁44-59。
- 陳懷恩：〈戰後前衛崛起前傳：前衛兩百年間的美麗宣言與故事〉，<https://artouch.com/art-views/content-62591.html>，2024年1月9日下載。
- 陶文岳：〈凝視空間記憶——從李仲生影響下的臺灣現代藝術現象談起〉，載於蔡昭儀：《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》（臺中：藝術家出版社，2019年），頁10。
- 曾長生：《臺灣美術評論全集：李仲生卷》（臺北：藝術家出版社，1999年）。
- 黃冬富：〈戰後初期的台北師範藝師科（1947-1963年）〉，《美育雙月刊》第168期（2009年），頁75-89。
- 黃其安：〈拍賣聚光燈：尚·米榭·巴斯奇亞〉，《藝術收藏+設計》第117期（2017年6月）。
https://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=13&id=816，2023年9月1日下載。
- 廖新田：《痕紋·印紀·周瑛》（臺中：國立臺灣美術館，2018年）。
- 劉其偉：《現代繪畫基本理論》（二版）（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2003年）。
- 蕭勤：〈給青年藝術工作者的信(13)——中國藝術今後發展之可能性〉，《藝術家雜誌》第106期（1984年），頁43。
- 蕭瓊瑞：《戰後臺灣美術史》（二版）（臺北：藝術家出版社，2013年）。
- 謝里法：《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家出版社，1978年）。

- 謝宜君：〈傳唐畫「簪花仕女圖」衣著、配飾年代考〉，《議藝份子》第 29 期（2017 年），頁 1-15。https://www.airtilibrary.com/Article/Detail?DocID=15623475-201709-201710120021-201710120021-1-15，2023 年 11 月 15 日下載。
- 謝慧青：〈當代藝術中的臺灣意識：從文化全球化與在地觀點看臺灣近二十年的美術發展〉，《美育雙月刊》第 175 期（2010 年），頁 62-72。
- 〈蠟染畫展技法多 鄭善禧彩磁展情趣十足〉，《民生報》第 9 版（1986 年 3 月 17 日）。
- 國立故宮博物院典藏資料檢索系統：〈灰陶加彩仕女俑〉。https://digitalarchive.npm.gov.tw/Antique/Content?uid=2628&Dept=U，2023 年 11 月 15 日下載
- 國立歷史博物館：〈普普·塗鴉凱斯哈林特展網頁文宣〉（2016）。https://event.culture.tw/mocweb/reg/NMH/ExhibitionDetail.init.ctr?actId=00799，2023 年 9 月 1 日下載。
- 國立臺灣美術館國美典藏資料庫 (2020) 〈梁奕焚，1983 年，圍兜的女人，版畫〉。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MLMAMSMLMAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515Y，2023 年 11 月 15 日下載。
- 國立臺灣美術館國美典藏資料庫 (1990)。〈梁奕焚，1984 年，裸女，版畫〉。https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/GalData.aspx?RNO=MKMSMRMLMAM6MHMY&FROM=5A5O5D5X515Y，2023 年 11 月 15 日下載。

國立臺中教育大學學報徵稿啓事

95年1月4日學報編輯審議委員會修正通過
96年4月3日學報編輯審議委員會修正通過
97年2月20日學報編輯審議委員會修正通過
97年5月19日學報編輯審議委員會修正通過
97年10月1日學報編輯審議委員會修正通過
98年12月31日學報編輯審議委員會修正通過
99年5月24日學報編輯審議委員會修正通過
100年9月7日學報編輯審議委員會修正通過

一、發行宗旨：

「國立臺中教育大學學報」（以下簡稱本學報），為純學術性刊物，供各界發表研究成果及學術論著，每年發行一卷二期。

二、投稿日期與方式：

- (一)本學報為半年刊，全年徵稿，隨到隨審。
- (二)每年六月出版第一期，十二月出版第二期，並分「國立臺中教育大學學報：教育類」、「國立臺中教育大學學報：人文藝術類」、「國立臺中教育大學學報：數理科技類」三大類分冊出版，投稿時請註明類別。
- (三)本學報採線上審查作業，如蒙賜稿，請至專屬網頁 (<http://ord.ntcu.edu.tw:8080>) 中註冊並投稿（或洽本校國際及兩岸事務暨研究發展處學術發展組，聯絡電話 04-2218-3675）。

三、學報投稿範圍：

- (一)本學報投稿屬性限「教育類」、「人文藝術類」、「數理科技類」等三類，其中「教育類」包含特殊教育、幼兒教育、早期療育、體育、課程與教學、環境教育、教育測驗統計等議題；「人文藝術類」包含語文教育、社會科教育、臺灣語文、英語、藝術教育、音樂、美術、設計、諮商與應用心理等議題；「數理科技類」包含數學教育、科學應用與推廣、資訊科學、數位內容科技等議題，如論文屬性經本校審查不符上述範圍者，將以退件處理。
- (二)本學報以發表尚未在其他刊物發表之原創性研究論文為限，所謂原創性研究論文，悉指實徵性研究成果報告，可為理論或方法性主題之論述，亦可為特定研究專題之系統性綜合評論。翻譯文稿、報導性文章、整篇學位論文及進修研究報告恕不刊登。

四、投稿篇數與字數：

每篇字數以不超過二萬字，二十頁以內為原則（含附件及非文字之插圖、表格、譜例等）。超過規定字數者，得送請撰稿者自行濃縮精簡，否則不予受理。稿件需為電

腦打字，經審查通過接受刊登後，非經編審委員會同意，不得撤回。

五、來稿格式：


來稿請依「論文撰寫體例」撰寫，並依下列原則辦理：

- (一)本學報採雙向匿名的方式審稿，煩請投稿者投稿時，確認稿件中沒有包含任何有關投稿者的資料。
- (二)來稿請註明中、英文論文題目；中、英文摘要，限五百字以內，並在摘要之後列中英文關鍵字（Key Word），依筆劃順序排列（以不超過五個為原則），中英文稿皆須附中英文摘要（中英文摘要請分頁繕打）。
- (三)來稿本文請以 A4 規格之白紙電腦橫排打字，每頁 34 行，每行 35 個字（英文則為 75 個字母）。
- (四)請以 Win Word 5.0 以上系統打印，並可轉換為一般文書處理、文內請勿使用任何指令（包括排版系統指令）、中文與英文之間不需空欄、內文之標點符號與空白字，請用全形字、凡人名或專有名詞等，若為外來者，第一次出現時，請用（ ）加註原文。

六、審查、校對與版權：

- (一)本學報每件論文悉送外審，由本校學報編輯審議委員會各類委員依論文主題推薦學者二人審查之。凡評審未通過之稿件，辦理退稿並附專家評審意見之打字影本，提供撰稿人參考（評審學者專家姓名資料均予保密）。
- (二)審查通過准予刊登之論文，或修改後再審之論文，請投稿人就學者專家提出之審查意見，詳加參酌修正，並於規定期限送回本校，以利後續作業之進行。
- (三)已確定刊登之文章，將由委員會推薦專業人士進行英文摘要編修作業，以維持摘要品質。
- (四)來稿一經送審，不得撤稿。因特殊理由而提出撤稿申請者，案送主編決定後，非屬特殊理由而自行撤稿者，本刊於二年內不接受該作者投稿。
- (五)投稿之論文，不得有一稿多投、侵害他人著作權或違反學術倫理等情事。如有違反，一切責任由作者自負，且本刊於三年內不接受該作者投稿。
- (六)本學報刊印時之校樣一律由作者自行校對，出版後如有任何謬誤，由原作者負責。
- (七)來稿經轉載後，每篇贈送作者該期學報二冊及光碟片乙份，不另致稿酬。
- (八)若著作人投稿於本刊經收錄後，同意授權本刊得再授權國家圖書館「遠距圖書服務系統」或其他資料庫業者，進行重製、透過網路提供服務、授權用戶下載、列印、瀏覽等行為。並得為符合「遠距圖書服務系統」或其他資料庫業者之需求，酌做格式之修改。

論文撰寫體例

- 一、投稿時請至專屬網頁 (<http://ord.ntcu.edu.tw:8080>) 註冊並投稿。每篇著作以不超過二萬字、二十頁以內且不刊載「附錄」為原則。中、英文摘要以不超過五百字為限。
- 二、多人合作之論文，應指定一人為通訊作者 (corresponding author)。
- 三、英文標題第一字的首字母大寫，其餘各字除冠詞、介系詞與 and、or 及 but 外，首字母均應大寫。
- 四、撰稿格式
來稿應依首頁、中英文篇名、中英文摘要、關鍵詞、本文、注釋 (或附註)、參考文獻、圖表之順序撰寫。中文著作之標題、摘要中文在前、英文在後，英文著作相反。
- 五、子目、章節
文章篇內的節次及子目，以五個層次為原則，選用次序為：
 - 壹、(16 級字體，標楷體，粗體，置中)
 - 一、(14 級字體，新細明體，粗體，齊左)
 - (一) (12 級字體，新細明體，粗體，齊左)
 1. (12 級字體，Times New Roman，粗體，齊左；標題本身之中文字體為新細明體)
 - (1) (12 級字體，Times New Roman，粗體，齊左；標題本身之中文字體為新細明體)
- 六、稿件之版面規格以 A4 紙張電腦打字，每頁 34 行，每行 35 字，標點符號及空白字採全型。英文稿字型均採 Times New Roman，數字及英文字母採半型。
- 七、附註 (NOTES)：按 WORD 插入註腳之格式加註於本頁下緣，於文內加註處以 1，2，3…標示之。
- 八、誌謝 (Acknowledgement)
於確定刊登時，得載明協助完成論文之個人姓名、服務機構與協助事項，以及提供經費、設備等單位名稱，以便讀者進一步追蹤研究。
- 九、圖表與照片
 - (一) 圖須以黑色墨水筆繪製或以雷射印表機印製。圖的標題須簡短，置於圖之下。如須說明，其符號與文字、字體應配合圖形大小，以能清楚辨識為度。
 - (二) 照片視同圖處理，放大的照片應註明放大比例。
 - (三) 表格之製作，以簡明清楚為原則，採用三條粗線繪製 (如 )，中間與兩邊不必畫線。表須配合正文加以編號，並書明表之標題。若有解釋的必要，可作註記。表之標題應置於表之上，註記應置於表之下。
 - (四) 表中文字可用簡稱，若簡稱尚未約定成俗或未曾在正文中出現，則須於註記中列出全稱。
- 十、引用文獻格式
文獻資料的引用，採取美國心理學會 (American Psychological Association，簡稱 APA) 的格式，詳細情形可參考 APA 2010 年所出版的手冊。文獻或書目資料，中外文並存時，依中文、日文、西文之順序排列，中文或日文文獻或書目應按作者或編者姓氏筆劃 (如為機構亦同) 排列，英文則依作者字母次序排列。
 - (一) 文中引用資料的方式 (列出作者和年代)
 - 1、一位作者時
張春興 (1996) 的研究發現……
Simpon (1990) 的研究發現……
 - 2、多位作者初次引用時
林正安、郭一德、田秀景、方明仁(1995)的研究指出……
Gavazzi, Goettler, Soloman, McKenry (1994)的研究指出……
 - 3、多位作者再被引用時
林正安等人(1995)的研究指出……

Gavazzi et al. (1994)的研究指出……（不同段落再引用時，須列首位作者及年代）

Gavazzi et al. 的研究指出……（同段落再引用時，不必再列年代）

4、作者為機構時

……。(National Institute of Mental Health [NIMH] ,1991)

……。(NIMH, 1991)（後面再引用時，列簡稱即可）

5、多位作者同姓時，列出其名之縮寫

R. D. Luce (1959)和 P. A. Luce (1986)也發現……

6、同時引用若干位作者時

多項研究(Balda, 1980; Kamil, 1988; Pepperbeg & Funk, 1990)主張……

國內一些學者（方明一，1995；洪一芳，1988；陳東川，1992；謝文三，1990）的研究……

7、作者同一年有多篇著作時

有數篇研究（吳武方，1985a，1985b；張文德，1990，1992a，1992b）發現……

多項研究(Johnson, 1991a, 1991b, 1991c; Singh, 1983a, 1983b)……

8、引用須標出頁數時

……（張春興，1996，頁 250）。

……(Lopeg, 1992, p.300)。

(二) 文末參考文獻之寫法

1、書籍類（應列出資料的順序：作者、年代、書名（版數）、出版地點、出版社）

(1)個人為書本作者

Mitchell, T. R., & Larson, J. R., Jr. (1987). *People in organizations: An introduction to organizational behavior* (3rd ed.). New York: McGraw-Hill.

張春興(1996)。教育心理學（修訂版）。臺北市：東華。

(2)機構或團體為出版者

Australian Bureau of Statistics (1991). *Estimated resident population by age and sex in statistical local areas, New South Wales, June 1990* (No. 3209). Canberra, Australian Capital Territory: Author.

教育部訓育委員會(1991)。臺灣地區國中、高中階段少年犯罪資料分析。臺北市：教育部訓育委員會。

(3)編輯的書本

Gibbs, J. T., & Huang, L. N. (Eds.) (1991). *Children of color: Psychological interventions with minority youth*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.

楊國樞、文崇一、吳聰賢、李亦園（主編）(1978)。社會及行為科學研究法。臺北市：東華。

(4)收集於書中之文章

Dodge, K. A. (1985). Facets of social interaction and assessment of social competence in children. In B. H. Schneider, K. H. Robin, & J. E. Leidingham (Eds.), *Children's peer relations: Issues in assessment and intervention* (pp. 3-22). New York: Spring-Verlag.

黃堅厚(1978)。語義分析法。載於楊國樞、文崇一、吳聰賢、李亦園（主編），社會及行為科學研究法（上冊，頁 721-740）。臺北市：東華。

(5)翻譯類書籍

彭倩文（譯）(2001)。哈利波特—阿茲卡班的逃犯（原作者：Rowling, J. K.）。臺北市：皇冠（原出版年 1999）。

2、期刊與雜誌類（應列出資料的順序：作者、年代、篇名、期刊（雜誌）名稱、卷期數、頁數）

(1)作者一人時

Bekerian, D. A. (1993). In search of the typical eyewitness. *American Psychologist*, 48, 574-576.

郭生玉(1995)。國中學生成敗歸因和學業冒險取向、學習失敗忍受力關係之研究。《教育心理學報》，28，59-76。

(2)作者多人時

Borman, W. C., Hanson, M. A., Oppler, S. H., Pulakos, E. D., & White, L. A. (1993). Role of early supervisory experience in supervisor performance. *Journal of Applied Psychology*, 78, 443-449.

王慶福、林幸台、張德崇(1996)。愛情關係發展與適應之評量工具編製。《測驗年刊》，43，227-239。

(3)正在印刷的文章

作者姓名(印刷中)。論文篇名。期刊名稱。

3、其他研究報告或論文

(1)教育資源訊息中心(ERIC)

Mead, J. V. (1992). Looking at old photographs: Investigating the teacher tales that novice teachers bring with them (Report No. NCRTL-RR-92-4). East Lansing, MI: National Center for Research on Teacher Learning. (ERIC Document Reproduction Service No. ED346 082)

(2)研討會發表的報告

Lanktree, C., & Briere, J. (1991, January). *Early data on the Trauma Symptom Checklist for Children (TSC-C)*. Paper presented at the meeting of the American Professional Society on the Abuse of Children, San Diego, CA.

毛國楠(1996, 12月)。教師對四科學生問題情境的情緒反應、效能評估與因應策略的關係之探討。論文發表於教育心理學教學與研究國際研討會。臺北市：國立臺灣師範大學教育心理與輔導學系。

(3)未出版的學位論文

Wilfley, D. E. (1989). Interpersonal analyses of bulimia: Normal weight and obese. (Unpublished doctoral dissertation), University of Missouri, Columbia.

陳美芳(1995)。學生因素與題目因素對國小高年級兒童乘除法應用問題解題影響之研究(未出版之博士論文)。國立臺灣師範大學，臺北市。

(4)網路資料

黃以敬(2004年2月23日)。從小學到大學，面臨新生荒。自由時報，2004年2月23日，取自 <http://www.libertytimes.com.tw/2004/new/beb/23/today-libe4.htm>

Malico, M. & Langon, D. (2003). *Piaget announced that all states are on track by submitting no child left behind accountability plans on time: Another important milestone reached in the implementation historic law*. Retrieved May 13, 2004, from <http://www.ed.gov/news/pressreleases/2003/02/02032003b.htm>

臺中教育大學學報論文撰寫體例—人文學門

96 學年度臺中教育大學學報第 3 次編審會議通過

一、本撰寫體例，係參酌文史哲學門之學術規範與行文體例所制定。撰稿者如選用本文史哲學門撰寫體例，除本體例所述及之內容外，其餘文章結構、版面配置、圖文格式，請以〈臺中教育大學學報論文撰寫體例〉為準。

二、文稿請用橫式(由左至右)寫作，並加新式標點符號：

「」引號用於平常引號；

『』雙引號用於引號內之引號；

《》用於書刊，如《國立臺中教育大學學報》

〈〉用於論文及篇名，如〈國立臺中教育大學學報論文撰寫體例〉。

唯在正文中，古籍書名與篇名連名時，可省略篇名篇名符號，如《淮南子·天文篇》。

三、引文：短引文可用印號直接引入正文；長引文可作獨立引文，不加引號，但每行起首均縮入三格。

四、注釋方式

文章內以阿拉伯數字(如 1, 102, 無需加括號)為註碼，置於標點符號後。註文則置於註碼當頁下方。

¹ 宋·司馬光：《資治通鑑》(南宋鄂州覆北宋刊龍爪本，約西元 12 世紀)，卷 2，頁 2 上。

² 明·郝敬：《尚書辨解》(臺北：藝文印書館，1969 年，百部叢書集成影印湖北叢書本)，卷 3，頁 2 上。

³ 王夢鷗：《禮記校證》(臺北：藝文印書館，1976 年 12 月)，頁 102。

⁴ 徐信義：〈張炎的詞學批評〉，《幼獅學誌》第 14 期(1977 年 2 月)，頁 172-194。

⁵ 丁邦新：〈國內漢學研究的方向和問題〉，《中央日報》第 22 版(1988 年 4 月 2 日)。

⁶ 余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》(臺北：聯經出版事業公司，1976 年 9 月)，頁 121-156。

⁷ 孔仲溫：《類篇研究》(臺北：政治大學中國文學研究所博士論文，000 先生指導，1985 年)，頁 466。

⁸ Edwin O. James, *Prehistoric Religion: A Study in Prehistoric Archaeology*(史前宗教：史前考古學的研究)(London: Thames and Hudson, 1957), p.18.

⁹ E.G. Pulleyblank, "The Chinese and their Neighbors in Prehistoric and Early Historic Times,"(史前與早期歷史的中國人與其西鄰)in David N. Keightley, ed., *The Origins of Chinese Civilization* (Berkeley: University of California Press, 1983), pp460-463.

¹⁰Edwin O. James, *Prehistoric Religion : A Study in Prehistoric Archaeology* (史前宗教：史前考古學的研究) (Cambridge : Harvard University Ph. D. dissertation, 000 先生指導, 1957 年), p.18.

¹¹Edward L. Shanghnessy, "Historical Perspectives on the Introduction of Chariot into China," (車子傳入中國的歷史回顧) paper presented to the 5th Conference of the American Historical Association, New York, 1985.

再次徵引：

1.再次徵引時可用簡單方式處理，如：

同前註。

同前註，頁 3。

2.如果再次徵引的註，不接續，可用下列方式表示：

同註 8，頁 5。

五、書目：論文後請列引用書目，並請區分傳統文獻與近人論述。中、日文在前，西文在後，均請按作者姓名筆劃順序或字母次序排列。如：

傳統文獻

1.古籍原刻本：

宋·司馬光：《資治通鑑》(南宋鄂州覆北宋刊龍爪本，約西元 12 世紀)。

2.古籍影印本：

明·郝敬：《尚書辨解》(臺北：藝文印書館，1969 年，百部叢書集成影印湖北叢書本)。

近人論著

(一)引用專書：

王夢鷗：《禮記校證》(臺北：藝文印書館，1976 年 12 月)。

(二)引用論文：

1.期刊論文：

徐信義：〈張炎的詞學批評〉，《幼獅學誌》第 14 期(1977 年 2 月)，頁 172-194。

2.論文集論文：

余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》(臺北：聯經出版事業公司，1976 年 9 月)，頁 121-156。

3.學位論文：

孔仲溫：《類篇研究》(臺北：政治大學中國文學研究所博士論文，000 先生指導，1985 年)，頁 466。

(三)引用報紙：

丁邦新：〈國內漢學研究的方向和問題〉，《中央日報》第 22 版(1988 年 4 月 2 日)。

外文部份

(一)引用專書：

Edwin O. James, *Prehistoric Religion: A Study in Prehistoric Archaeology*(史前宗教：史前考古學的研究) (London : Thames and Hudson, 1957)

(二)引用論文：

1.期刊論文：

Richard Rudolph, “The Minatory Crossbowman in Early Chinese Tombs,”(中國早期墓葬的強弩使用者) *Archives of the Chinese Art Society of America*, 19(1965), pp.8-15.

2.論文集論文：

E.G. Pulleyblank, “The Chinese and their Neighbors in Prehistoric and Early Historic Times,”(史前與早期歷史的中國人與其西鄰)in David N. Keightley, ed., *The Origins of Chinese Civilization* (Berkeley : University of California Press, 1983), pp460-463.

3.學位論文：

Edwin O. James, *Prehistoric Religion : A Study in Prehistoric Archaeology* (史前宗教：史前考古學的研究) (Cambridge : Harvard University Ph. D. dissertation , ooo 先生指導 , 1957 年)

4.學術討論會：

Edward L. Shanhnessy, “Historical Perspectives on the Introduction of Chariot into China,”(車子傳入中國的歷史回顧)paper presented to the 5th Conference of the American Historical Association, New York, 1985.

臺中教育大學學報：人文藝術類

第三十七卷第二期（半年刊）
2023年12月

Journal of National Taichung University of Education – Humanities & Arts

Volume37, No.2(Semi-yearly)
December. 2023

（原刊名為臺中師院學報，2005年12月配合學校改制大學，更改刊名。）

發行人：郭伯臣

Publisher : Bor-chen,Kuo

出版者：國立臺中教育大學

National Taichung University of Education (NTCU)

審編：學報編輯審議委員會

Editing : Editorial Board, Journal of National Taichung University
of Education

總編輯：郭伯臣

Chief Editor : Bor-chen,Kuo

主編：洪月女

Editor : Yueh-Nu Hung

執行編輯：廖晨惠

Executive Editor : Chen-Huei,Liao

助理編輯：鄭雁文

Assistant Editor : Yen-Wen Cheng

編審委員

Editorial Board

林淑貞 國立中興大學中國文學系

Shu-Chen Lin (Dept. of Chinese Literature, NCHU)

洪詠善 國家教育研究院課程及教學
研究中心

Yung-Shan Hung (Research Center for Curriculum and Instruction,
National Academy for Educational Research)

陳靜瑜 國立中興大學歷史學系

Chin-Yu Chen (Dept. of History, NCHU)

董崇選 國立中興大學外國語文學系

Chung-Hsuan Tung (Dept. of Foreign Language and Literatures,
NCHU)

謝省民 亞洲大學視覺傳達設計系

Shan-Min Hsieh (Dept. of Visual Communication Design, ASIA)

丁鳳珍 國立臺中教育大學台語系

Hong-Teng Tin (Dept. of Taiwanese Languages and Literature,
NTCU)

洪月女 國立臺中教育大學英語系

Yueh-Nu Hung (Dept. of English, NTCU)

地址：臺中市民生路140號

Address : 140 Min-Sheng RD., Taichung city, 403, Taiwan, R.O.C

電話：(04) 22183675

TEL : 886-4-22183675

查詢網站：國立臺中教育大學國研處 **Webpage** : <http://ord.ntcu.edu.tw>

本學報內容同時刊載於本校網站，網址為：<http://ord221145.ntcu.edu.tw/>

排版：上圓廣告企畫有限公司

Layout by Sun-Yen Publisher Company

電話：(04) 23877321

TEL : 886-4-23877321

印刷：清晰印刷行

Printed by Cing Si Printing Company

電話：(04) 22236611

TEL : 886-4-22236611

定價：210元

展售處：五南文化廣場、國家書店

GPN : 2007600052

ISSN : 1817-6429

