

如何成功地學習一首新的鋼琴曲

How to practice a new piano piece successfully

吳雅婷*

Ya-Ting Wu

(收件日期95年2月27日；接受日期95年5月9日)

摘要

如何開始一首新的作品，之後如何去進行是每一個鋼琴學生所關切的問題。如果學習者沒有一個好的學習路線，成天籠統的練習，這是十分浪費時間、容易受折，最後很可能在失望中放棄學習。學習者所需要的是一系列的學習方法，這樣才能使得學習的路程縮短。唯有完美的練習才能使練習呈現完美。音樂是一面鏡子，它所反映出的，就是我們自己練習的影子。本篇文章最主要的目的是提供學習者練習一首新樂曲的計劃。指導學生以正確的方法練習是教師最重要的任務之一。我們需要找到一種好的練習習慣—而這種習慣是建立在事半功倍上。

關鍵詞：練習、指法

*私立臺南女子技術學院專任助理教授

Abstract

How to start a new piece and what to do then are the major concerns of every piano student. If he has no good route map, as it were, he may get general direction but is likely to lose time, get discouraged, or even give up in despair. What he needs is a series of stepping-stones that reduce his journey to short. Practice makes perfect only if the practice is perfect. Music is but the mirror upon which we cast our own practicing image. The particular aim of the present paper is to propose a plan for learning a new piece. One of the most important duties of a pedagogue is to teach the pupil how to practice correctly. We should try to develop practice habits that are productive—that is, habits that are based on minimum effort and maximum efficiency.

Key words: Practice 、Fingering

引言

上課與練琴是鋼琴教學中兩個不可分割的重要組成部份。一般說，上課是傳授鋼琴技巧和鋼琴音樂的途徑，而掌握這些只能通過練習實現。要想收到良好的學習效果，不僅需要學生與教師在課上相互配合，而且需要學生課後多練。有許多學生練習的時間與學習成績往往不成對比。究其原因，主要是不得法。反之，好的學習步驟，不僅有助於增加興趣，也可提高學習效果。剛開始學習一首新的樂曲，這個開始階段的過程極其關鍵。一旦學生一開始就彈錯而又察覺不到，之後就會不斷地重複錯誤。開始階段先入為主地產生錯誤，最容易定型，造成很難更正的錯誤，往後，可能要白白花費一段時間來修改。所以剛開始學習一首新的曲子，就要特別的注意，每一個練習步驟、準備的過程都相當的重要，彼此環環相扣。如果能正確的做到以下的幾個要項，對於新樂曲的掌握將十分的得心應手。

一、深入了解樂曲的創作背景及其文獻資料

鋼琴家柯爾托 (Alfred Cortot, 1877-1962) 時常循循善誘的告訴藝術家們「必要主動、義務性去調查作曲家的所有意圖。要讓學生能夠養成調查的習慣，不斷向學生提出問題——就曲日本身作全面的解釋」(Thieffry, 1989, p. 19)。感覺對學音樂的人一件相當重要的事，這是一種自身的本能。要身為一個演奏家，他就必須能夠去感受、去想像幾百年前作曲家作這些曲子時想要表達的情緒和情感。雖然這是一種天賦，但是要讓這種能力充份發展下去，學習者必須仔細的研究。

歷史在前進，鋼琴演奏的手段也隨著鋼琴的製造、改革和新的鋼琴學派興起而不斷發展和變化。作曲家所表現的內涵和情感表達方式的變化對聲音的要求也產生了變化，相應的對演奏者在觸鍵、踏瓣等技巧上提出了不同的要求。如果學習者沒有從廣泛的背景中去理解作曲家的創作和演奏風格時，那觸鍵、踏瓣等許多技巧的運用終將是有局限的。所以，學習者除了要仔細地研讀樂譜之外，並應借助於音樂和非音樂的文獻資料，了解作曲家的創作背景、生活經歷、性格特徵以及樂曲所產生的時代風貌、風格特徵等等。目的就是為了透過樂譜，儘可能深入地感受和領悟作品所表現出來音樂的內涵。這是演奏家進行情感轉化的目標和依據。柯爾托認為「對作曲家的創作要有一種適確的理解，諸如國籍、時代、作曲者的性格、學養程度、生涯事件、各種周遭與他的藏書內容等等，這些都是影響他創作的因素。要避免一種爲了馬虎犯錯的廣博見識」(Thieffry, 1989, p. 16)。

任何一首鋼琴作品都是一段濃縮的精神生活記錄，是作曲家根據自己對外在和內在世界的審美觀照，有感而發，通過作品表達自己的思想與感情。演奏者首先應從平面的作品中去感覺它立體生活。只有在受作曲家作品感染時，再創造的情感才可能被喚起，表演主體的自我才更可能創造性地在作品中逐漸完善。

二、精確讀譜

音樂是不能靠文字去表達的，作家在標寫每一個音符、休止符的時值，以及每一個音樂術語時都飽含深意，並力求準確地通過記譜將音樂信息傳達給演奏者。所以，精確讀譜是窺探作曲家內心奧秘的重要途徑。精確讀譜能保證練習質量的基礎，試想一個學生如果連樂譜都讀不對，怎麼通過樂譜把音樂在鋼琴上表現出來。

一首樂曲的演奏，首先是精確讀譜，樂譜雖然是符號性的，但它終究是作曲家想像中的樂曲留下的唯一而直接的依據。為此，學習者首先就是要仔細地研讀樂譜。換句話說，按照樂譜上確定的符號彈奏音樂是學習者首先要做到的事情，因為他必須靠這些符號來理解音樂作品，深入理解作曲家特有的音樂語言，從而對作品做出正確的解釋。著名的鋼琴家傅聰主張「樂譜的研讀，要有如顯微鏡似的，精細去分析作曲家譜在音符上的意念，對音樂的琢磨要有『明知其不可為而為之』的執著精神」（黃麗瑛，1993，頁 269）。應詩真教授也指出「學習者必須認真地研究樂譜，正像導演和演員要認真地研究劇本一樣。如果對原作沒有正確、深入、全面的理解，就不可能朔造出完美、符合原作精神的藝術形象」（2003，頁 136）。

認真分析研究這些音樂符號和表情記號所要表達的感情內容，也是演奏者進行再創造的依據。只有從一開始就準確地讀譜，重視樂譜上的每一個符號及其細微差別，弄清各種表情記號的意義和內涵，才可能在此基礎上對作品有進一步的藝術處理，使演奏更接近音樂的真諦。如何去閱讀一首陌生的樂譜呢？可以從幾個方向去進行：

（一）正確分辨樂譜的符號

樂譜符號主要包括譜表、調號、節奏、拍子、臨時升降記號、每個音符所處的正确位置及休止符……等等。這些符號看似簡單，其實不然，不少學生在學一首樂曲的初期，常常會錯誤百出。由於有許多學生十分粗心，常常彈錯音，久而久之形成惡習，所以一定要「要求」他慢練，把音符看準，彈對。樂曲有幾個升記號，幾個降記號都要牢記在心。另外，還有許多學生對休止符的時值都無法讀準確。如果學習者認為音樂只有音符組成，這是對音樂的最大誤解。事實上，休止符是無聲的音樂，它不是空白，而是有音樂內容的。休止符在音樂中有時是句點，有時是連接詞，有時甚至還可以造成一個高潮點。學習者唯有在休止符中真正去感受音樂的進行，了解它的音樂實質，才從而正確嚴格去表現它。

（二）正確把握表現符號及表情記號

表現符號包括頓音、重音、斷奏與圓滑奏……等，表情記號是指力度記號、延長記號、反覆記號與踏板記號……等。由於作曲家在創作音樂作品時是通過儘可能詳細的標記把自己的意圖表現出來，因而哪些音該強、該弱，哪些音該圓滑奏、該斷奏，哪些樂句應通過踏板加以美化，哪些音應該連在一起組成樂句，都是作曲家在創作過程中想要傳達給演奏者的信息，是經過深思熟慮記錄下來的。在讀譜的過程中，絕對馬虎不得。

(三) 正確理解音樂術語

我們都知道，音樂作品中除了各種符號及標記以外，無須做太多深入的文學解釋，因而音樂術語便成了很好的演奏指南。

樂譜上出現的音樂術語大致可以分爲三類：即速度術語，力度術語和表情術語。在樂曲的進行中，時常會碰到諸如柔和的 (*dolce*)、激動不安地 (*agitato*)、輕快地 (*Leggiero*) 等表情術語。這些術語一方面點明了該處的音樂性質，另一面也指示演奏者用相應的方法去彈奏。術語的提示，提供了極大的方便，能使演奏者更好地理解作曲者所要求演奏的意圖及傾向，不注意這些問題，對大量的音樂術語視而不見或一知半解，這些都會使演奏缺少應有的規格，使音樂變得毫無標準。張大勝教授也提出「一個好的演奏者定要嚴格遵守樂譜全部的記號，以這些音符及術語記號爲基本，而將樂曲詮釋正確，忠實地表達出來，這是作爲一個演奏者最基本的要件」(1999，頁 31)。

教師應善於啓發學生自己去認真讀譜。常常向學生提出疑問，讓學生自己通過查字典、查資料尋找答案，把樂譜弄懂。學生通過自己努力所獲得的第一手資料往往是印象最深的，也比較容易牢記。學生對於一些常見的術語最好能夠背下來，對於比較少見的術語一定要通過查閱音樂字典弄清它的含義。教師應該要求每個學生都各有一本音樂字典，把它當成學習音樂必備的工具書，隨時攜帶，隨時查看，把那些常用的音樂術語，作爲他們弄懂音樂一個必不可少的學習內容。

在精確的讀譜過程中有助於我們對將要演奏的音樂作品的性質及內容有一個正確的理解，讀譜越準確，同作曲家的創作意圖就越貼近，演奏就會越規範，表現的音樂內涵及風格就會更充實而有深度。換句話說，如果學習者能堅持不懈地注意樂譜上所寫的一切，反覆去練習。先做到這一步，而且發現其中還有許多方面仍需要努力去做，那就證明他已經理解樂曲的精神，而且正沿著正確的道路去掌握樂曲的精神。每一次的重複都將使學習者發現他在過去的音樂表現中沒有注意到的一些缺點，逐個去消除這些缺點，就會越接近這首樂曲的精神實質。

要忠於原譜，就必須認真地研究樂譜。細心、精確的讀譜，是成功彈奏的作品的第一步。

三、忠於原譜

演奏者則由於不同的生活經歷、個性、環境、文化累積，同一首作品往往會引發不同的聯想，產生不同的情感共鳴。此外，不同的演奏者還有審視角度及藝術表現方法的個性等等差別，同一首作品，彈奏出來往往有不同的藝術效果，給人以不同的感受。但是，作爲一個演奏者仍必須強調對作品原創意圖有足夠的尊重，努力保持自己在作品演奏中的歷史及客觀性。楊峻教授指出「理解作品的標準是要在忠實原作品的基礎上，進行最大限度的藝術發揮，這就是所謂入乎其內而超其外。『入』是指深入理解作品，『外』且是『超』，則是在尊重原作基礎上，演奏者的最大限度發揮、想像與二度創造」(劉慶剛，2003，頁 21)。應詩真教授也指出「任何表演藝術都是一種有賴於『再創造』的藝術，鋼

琴表演也是如此；既然是『再創造』，就必須既忠實於原作，又強調演奏家個人的創新，兩者缺一不可」(2003，頁 136)。

學習任何一首新作品，我們可以有自己的個性；處理上有不同的側重，也可以有人們意料之外的別緻與新穎，但必須是在情理之中，必須是不損害原作的基本精神與藝術品格，這樣將有助於表現原作的內涵。鋼琴家傅聰提出「唯有在演奏者與原作者的精神氣質融洽無間，以作者的精神為主，以演奏者的精神為副而決不喧賓為主的情形之下，原作的面目才能又忠實又生動地再現出來」(傅雷，1998，頁 9-10)。樂譜已成定型，演奏者創造性發揮的空間事實上已存在著客觀的限定。我們的創造意識切不可濫用，不能把「自我」意識凌駕於作品之上，而隨心所欲任意發揮。要根據不同的內容與風格的要求確定不同的技巧處理方法；要根據音樂結構的整體佈局以及音樂發展的自然邏輯，來處理段落層次的比例；要根據樂曲情感的變化來處理樂句並調整音色明暗關係。要借助樂譜上的各種標示來領會作曲家的意圖，沒有標明的疑點要在綜合分析中作出判斷與選擇。

我們演奏為「二度創造」，應該力圖與作者溝通，與作品溝通，從作品吸收營養，以作品激發靈性，使自己的演奏多一些真誠，只有這樣我們的演奏才有價值，才能成功。

四、分析樂曲

鋼琴家傅聰提出「要做到真正了解音樂語言，需要多年的薰陶，要懂得很多複雜的音樂文法、和聲、對位、建築等等，更不用說要了解各個作曲家的不同風格。這要多年經驗累積，才能做到在感情上對音樂有很快很敏銳的反應，同時又有一種很強的理智分析能力」(2004，頁 150)。學者紀瑟金 (Walter Giesecking) 與萊默爾 (Karl Leimer) 指出「通過對作品每一環節的仔細剖析，學生會對學習產生極大的興趣並可充份認識到一部作品中所蘊藏的無限奧妙，以及深入鑽研一部作品給演奏水平的提高所帶來的無窮可能性」(1972, p. 47)。

初學者在學習一首新樂曲時就要培養認真去分析它。分析的內容包括拍子、調號、作品的結構（二段式、三段式、輪旋曲式、奏鳴曲式等等）、技巧分析（音階、琶音、和弦、雙音等等）和弦及伴奏音型的分析及音樂分析（情緒、速度、力度、表情等等）。楊峻教授指出「要理解好某部作品，還要具體地分析這部作品與其他作品的異同。學習者要具有分析的眼光，要看出同類作品中的『異』和不同類作品中的『同』，這樣才能顯示出技高一籌。如果人彈亦彈卻不知在彈何物，就很近似於盲目了」(劉慶剛，2003，頁 21)。

對樂譜分析的越深入，與作曲家的精神越達到深刻一致時，彈奏的本能也就越變得準確起來。事實上，通過正確的研究，演奏者就能決定哪些地方應彈得恬靜，哪些地方是樂曲的高潮，從而創造了運用自己想像力的基礎。這樣才能切實把握樂曲的基本情緒、風格特徵和總體精神，把一首作品完美的表達出來。

五、注意樂曲版本的問題

十九世紀末期以來的各種樂譜版本，很多被編定人做了許多的修改，為現代音樂學者所詬病。所以，學生彈奏的樂曲一定要有標準的版本，最好是使用未經他人編定的作曲家原版，這樣，可以避免有修改，對作曲家的原意有所曲解。學者鮑里斯·貝曼 (Boris Berman) 也提出「學習一首新的樂曲要從選擇一個好的版本開始，我強烈鼓勵用原典版，因為它們沒有編譯者的干擾 ---- 我覺得要由演奏者自己去決定加什麼東西及何時加。他不應該被動的跟隨編譯者的口味，儘管編譯者是一個很好的音樂家」(廖皎含譯，2003，頁 118)。在彈奏時，我們可以用原典版為基礎，但另外要參考、吸收其它樂譜版本的長處。當遇到版本上有可疑之處時，應先客觀的分析，和老師討論，然後決定取捨，在可能的情況下，應收集其它不同樂譜版本，在不同樂譜版本之間做一番比較、分析、研究，這是一件有趣、有益、又值得的工作。不要拘泥於某一種版本而失去了「求知」的做學問態度 (黃麗瑛，1993，頁 271)。版本的比較研究，可以有幾個對照方法，例如：速度、分句法、指法、踏瓣標記、表情記號與力度記號 -- 等等。值得注意的是對版本的比較，不要變成東拿一點，西抓一點，因為每個編者都有他自己的見解和系統性。如果目的性不明確去抽用，便會破壞作品的風格和完整性。

各種版本的指法、力度、分句、指觸法都有不同，編定者增加的指示，各類版本也有所不同，因此首先要注重原版，原版的研究，在一定意義上就像重視考古一樣，它有利於音樂風格的探討。另外，還要再吸收其它各類版本的優點，經過周密思考才能提高詮釋的悟性。

六、處理好指法的問題

學者牛曼 (William Newman) 認為「一個好的指法可以成就一首樂曲，反之，會完全破壞」(1974, p. 96)。學習一首新樂曲，一定要先弄好指法的問題。鋼琴指法是用鋼琴表現音樂的重要手段，音樂由節奏、旋律、和聲三大要素構成。節奏的準確、旋律的歌唱、和聲的和諧都與選擇適當的指法密切相關。力度、速度、音色是音樂表現的三要素。力度的層次、速度的變化、音色的多樣性也與指法設計密切相關。音樂家艾曼紐·巴赫 (C. P. E. Bach, 1714-1788) 將大指姆的技巧歸納於指法的範圍來討論，他認為「大姆指不僅是一個數字，也是影響所有指法彈奏的關鍵。可見得指法在當時就有其重要性」(1949, pp. 42-43)。魏廷格教授指出「指法是最基本的鋼琴技術之一。指法，類似寫字的筆順。要想寫好字，必須懂得下筆的順序。鋼琴指法的意義還重要於筆順。因為不用正常的筆順，也可以寫出來能認的字來，可是有時，不用應當用的指法，簡直沒法順利彈出樂曲的音符來」(2000，頁 243)。

鋼琴家涅高茲 (Heinrich Neuhaus, 1888-1964) 指出「能夠用以正確地表現一定的音樂並能最精確地與其思想協調，便是最好的指法，由於作者的精神特性和風格不同，指法必須是靈活的、可變動的」(林道生校訂，1996，頁 168)。黃輔棠教授曾說「如果有誰對

學生說我的指法是世界最好的，絕不允許你改動，那恐怕不但是自己愚蠢無知，而且必定誤人子弟」(1995，頁 234)。所謂正確的指法，並不一定意味著是唯一的指法。也就是說，除了譜上標明之外，還有選擇其它的可能性。例如：學生由於手太小，會產生調整、改換指法的需要（譜例一、二）。有時，上台演奏的樂曲，從演奏的效果出發，當學生按照正常的指法彈奏難以勝任時，也可以考慮改變指法（譜例三、四）。

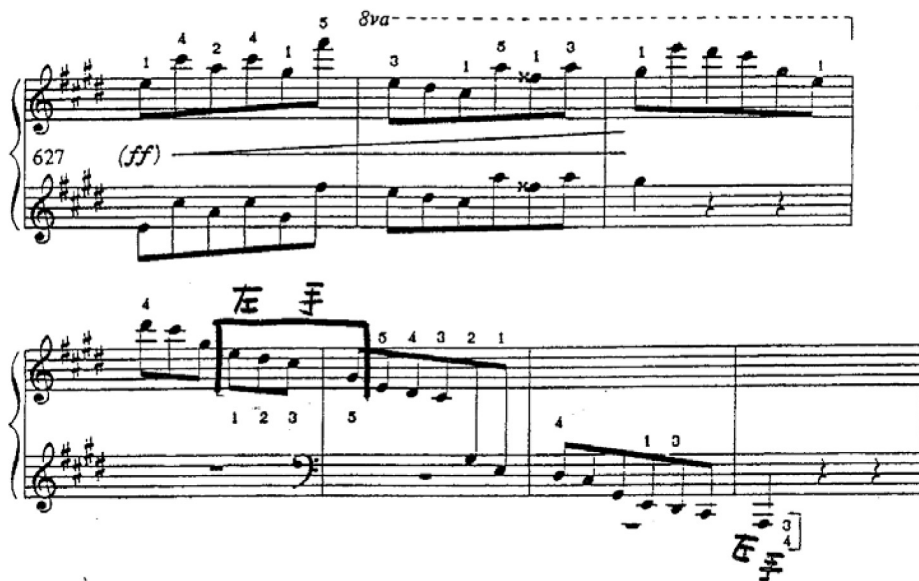
【譜例一】：蕭邦〈降 A 大調練習曲，作品 25 之 1〉，第 28 小節。



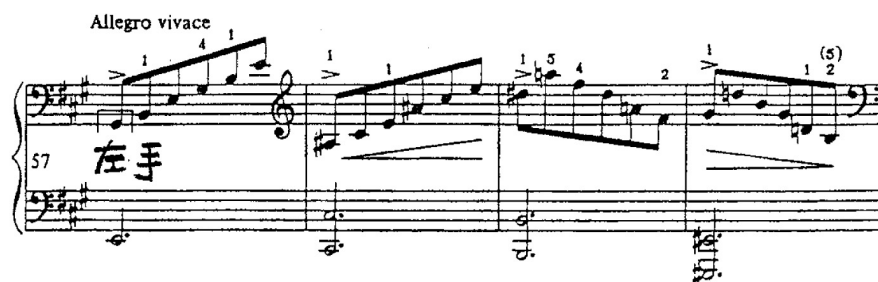
【譜例二】：德布西〈月光〉，第 45 小節。



【譜例三】：蕭邦〈升 C 小調詠諧曲，作品 39〉，第 627 至 633 小節。



【譜例四】：舒曼《a 小調鋼琴協奏曲》，第 57 至 60 小節。



鋼琴家傅聰提出「許內貝爾 (Artur Schnabel, 1882-1951) 所編輯的貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 作品版本裡有許多奇怪指法，可是那些指法非常有道理，只要照那個指法彈，音樂就出來了」(2004，頁 261)。王潤婷教授也指出「很多時候，好的指法可以解決彈奏時所發生的音樂不連貫的問題，但是這些指法不一定是舒適或易於彈奏的」(1988，頁 159)。例如：鋼琴家阿勞 (Claudio Arrau, 1903-1991) 爲了將貝多芬〈D 大調鋼琴奏鳴曲，作品 28〉一開始右手各聲部結合起來，採用了較困難的指法，但是這種指法使他可以不用踏瓣而奏得萬無一失 (Horowitz, 1982, p. 99) (譜例五)。

【譜例五】：貝多芬〈D 大調鋼琴奏鳴曲，作品 28〉，第 5 至 10 小節。



此外，阿勞爲了將貝多芬〈降 E 大調第五號鋼琴協奏曲〉第一樂章中一段三度音彈得乾淨，採用了較艱難的指法 (Horowitz, 1982, p. 100) (譜例六)。

【譜例六】：貝多芬〈第五號鋼琴協奏曲〉，第 185 至 186 小節。



音樂家蕭邦 (Frederic Chopin, 1810-1849) 也經常會因爲學生音樂的能力、手的大小來改變指法 (Houle & Hughes, 1998)。在《蕭邦：他學生眼中的鋼琴家與鋼琴教師》(Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupil) 這本著作中，作者指出「蕭邦用了三種不同的指法在 b 小調前奏曲」。由此證明蕭邦作品中的指法並非是固定的，而是有彈性的 (Eigeldinger,

1986)。黃輔棠教授指出「我們要判斷一個指法的好壞，是要靠對比。常常對比，判斷力、鑑別力自然就提高。鑑別力提高了，再來編定指法，自然就會取好捨壞」(1995，頁235)。以蕭邦〈C大調練習曲，作品10之1〉第18小節為例：上面是蕭邦原本的指法，下面是作者設計的指法。作者設計了三種指法。第一種建議的指法：保持手在同一個方向轉動。第二種建議的指法：保持小手的彈奏位置。第三種建議的指法：手在同一個方向轉動並保持手較合攏的位置彈奏。學習者可根據自己的狀況，一一指出這些指法的優缺點，找出適合自己的指法。

【譜例七 a】：蕭邦〈C大調練習曲，作品10之1〉，第18小節。

【譜例七 b】：蕭邦〈C大調練習曲，作品10之1〉，第18小節。

【譜例七 c】：蕭邦〈C大調練習曲，作品10之1〉，第18小節。

另一位學者肯德·泰勒 (Kendall Taylor) 提出不同的節奏會影響到指法的考量。例如：以下同樣的音符排列，第一個的指法就適用於 6/8 拍，第二個的指法就適用於 3/4 拍 (1981, p. 46)。

【譜例八 a】：適用於 6/8 拍的指法



【譜例八 b】：適用於 3/4 拍指法



泰勒更進一步說明不同的觸鍵也會影響到指法的考量，以下同樣的音符排列，第一個的指法就適用於圓滑奏的觸鍵，第二個的指法就適用於另一種的觸鍵 (Taylor, 1981, p. 44)。

【譜例九 a】：圓滑奏觸鍵的的指法



【譜例九 b】：連斷奏觸鍵的的指法

鋼琴家約瑟夫·雷賓 (Josef Lhevinne) 認為「在一個樂段中，要用最好的指法，而且每次彈奏，都要用同樣的指法。這樣對鋼琴彈奏的準確性，具有重大的影響」(1971, p. 30)。鋼琴家霍夫曼 (Joseph Hofmann) 也提出「正確的指法是容許手指間有最長的自然連

接，在應用時不會產生中斷。通過認真的思考，每個演奏者都能夠設法找到對他最方便的指法，各種指法都應該建立在能自然連續的原則上」(1976, pp. 35-36)。蕭滋教授提出「在練習時，我們以一部份的思想和注意力記憶著這些彈奏動作：距離、重量等等。這個我們稱為『連接記憶的動作』是需要正確無誤的練習，而在作這些練習時，需要用正確、同樣的指法，正確的指法是非常重要的」(吳漪曼，1998，頁 44-45)。正確的指法能幫助背譜。有時，記住一個關鍵的指法，後面的音就能順手彈出。對於樂曲的記憶，指法的記憶是有關連的。在一般情況下，最好在視譜階段即開始設計指法，有些段落式的經過句需要考慮幾處的可能性；參考不同版本中編者所註明的指法；最後確定自己擬採用的方案，並且通過慢練將它固定下來，不要任意改變。在一個樂段中，要用最好的指法，而且每次彈奏，都要用同樣的指法。這樣對鋼琴彈奏的準確性，具有重大的影響 (Lhevinne, 1971, p. 30)。正確的指法能幫助背譜。有時，記住一個關鍵的指法，後面的音就能順手彈出。對於樂曲的記憶，指法的記憶是有關連的。

指法必須確實去尋找最適合自己的，然後把它充份練熟，才能創造最好的效果。有些樂曲沒有標明指法，需要自己設計，當學生達到一定程度時，就要培養他們這種能力。關於一般性的運指，可有以下幾個設計的原則：

- (一) 手指儘可能的靠攏。
- (二) 在一般的狀態下，拇指和小指不上黑鍵，彈奏模進的音型時可例外。
- (三) 同音反覆，通常要換指。
- (四) 左、右兩手手指儘可能的相應。或對稱，或相同，或同時做拇指潛越的動作。在平行的進行中更應當如此。
- (五) 在較慢速度的情況下，一小段範圍的最高音和最低音可留給大姆指和小指。在較快的片斷裡，或許會因為第五指無力而顯得拗手，這就要作些改變了。
- (六) 相同的動機可以考慮用同樣的指法統一起來，那會更容易記憶。
- (七) 震音的手指取決於彈奏者各個手指的長短比例，用長度相近的手指會比較容易。
- (八) 注意弱指（如第四、五指）少用於強音及重音，而大姆指少用於弱音的問題。

指法必須確實去尋找最適合自己的，然後把它充份練熟，才能創造最好的效果。有些樂曲沒有標明指法，需要自己設計，當學生達到一定程度時，就要培養他們這種能力。

七、技巧難點練習法

在學習一首新樂曲時，被某一片斷的技巧難點所困難，就會影響了整個學習的進度。教師要讓學生學習一首新樂曲的開始就有意識地運用各種方法去克服技巧難點，縮短學習的進度。在遇到鋼琴作品中的技巧難點時，首先要冷靜分析哪一類技巧問題，找出困難的直接原因，然後對症下藥選擇或設計練習方法。

如果說處理樂曲是學好一首樂曲的關鍵，那麼攻克技巧難點是學好一首樂曲關鍵中的關鍵。老師給學生一首新的樂曲，通常真正的困難點，往往只有幾個地方，練好這幾個地方，整首作品的基本架構就完成了。鋼琴家阿勞描述「當他新學一首樂曲，其中有一段不

太理解時，就一遍一遍地唱，直到豁然開朗，能在鋼琴上彈奏出為止」(Horowitz, 1982, p. 101)。學生在學習一首新的樂曲時，不論是音樂上或是在技巧上，都會遇到一些急需解決的難題。當然難點各有不同。有的學生手指跑動的技巧較差，而對音的控制技巧很好；而另一位學生卻又恰恰相反。茲列舉幾個攻克的方法：

(一) 分段練習

學者紀瑟金與萊默爾指出「有的觀點責備這種將一個樂句分段練習的方法，認為其連貫性遭到破壞。這個觀點是毫無根據的。分段練習的方法不僅不會影響學生的樂感，相反地學生可以運用最少的時間掌握樂譜和技巧，並更好地表現整個樂句的內容」(Giesecking & Leimer, 1972, p. 48)。張大勝教授也指出「分段練習能夠提升學習的成就感。分段練習讓學生一次只須吸收較小範圍的教材，所以學得快、學得好，使學生有成就感，無形中也增加他的信心和學習興趣，而增強他的學習能力。如此良性循環，對學生的助益頗大」(1999, 頁 13)。

以下面這首莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 《d 小調幻想曲，作品 397》(Fantasy in d Minor, K. 397) 為例，先將它分成 A、B、C、D、E 五個部份，學習者可以有幾個練習步驟。第一步驟：從 E 部份開始練習。第二步驟：熟練之後再練 E 部份加 D 部份。第三步驟：然後再練 E 部份加 D 部份加 C 部份。第四步驟：E 部份加 D 部份加 C 部份加 B 部份。最後的步驟：E 部份加 D 部份加 C 部份加 B 部份加 A 部份。照上述方法，經過一段時間的練習，對學習者日後上台演出，有著增進信心的作用。

【譜例十】：莫札特 《d 小調幻想曲，作品 397》，第 44 小節。

The image shows a musical score for the Presto section of Mozart's Fantasy in d Minor, K. 397, measures 44-53. The score is divided into five sections labeled A, B, C, D, and E. Section A is measures 44-45, B is 46-47, C is 48-49, D is 50-51, and E is 52-53. The tempo is marked 'Presto' and the dynamic is 'f'. The score includes fingerings and articulation marks.

相同這個方法也可以用在整首樂曲的練法，有時可以從最後一頁開始，然後往前一頁的繼續進行。卓甫見教授提出「學習者一定要能做到：想從哪一句、哪一段、哪一音開始都能隨心所欲。為了達成此目標，學習者必須將曲子分成幾個段落來練、來背，每次都能從各個不同段落去下手。不一定非得從頭開始才可」(2001, 頁 132)。

學者鮑里斯·貝曼曾提出「相似的片段找出來練習會很有幫助，例如：當呈示部和再現部的同一主題」(廖皎含譯, 2003, 頁 131)。這是另一種分段練習的方式。此種方法

是將相同技巧類型（例如：和弦、雙音、音階…等等）的樂段歸為一類，再分別去練習。以〈蕭邦波蘭舞曲，作品 53〉為例，將這樂曲的一個段落，分成五個練習重點：A、B、C、D、E。可以將一個一個重點分開做加強的練習，等到練到十分精熟時再合起來，從頭到尾彈奏一次。

【譜例十一】：蕭邦〈波蘭舞曲，作品 53〉，第 1 至 9 小節。

The image shows a musical score for Chopin's Polka Op. 53, measures 1-9. The score is divided into five sections labeled A, B, C, D, and E. Section A (measures 1-2) is marked 'Maestoso' and 'fz'. Section B (measures 3-4) is marked 'p'. Section C (measures 5-6) is marked 'fz'. Section D (measures 7-8) is marked 'p'. Section E (measures 9) is marked 'fz'. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as dynamics, articulation marks, and a 'Ped.' (pedal) marking.

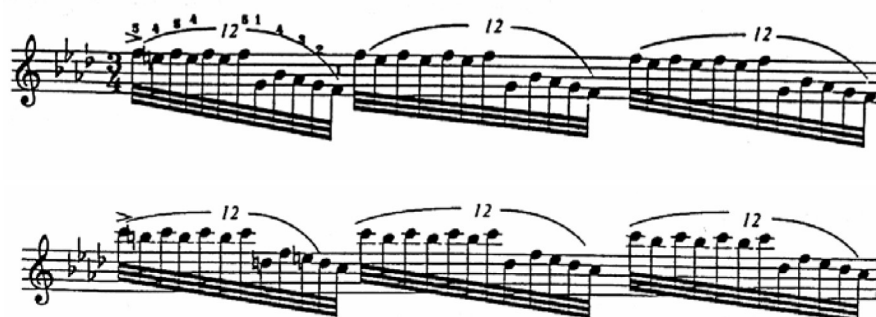
(二) 重複練習

重複是學習之母，知識是在重複中積累的，記憶是在重複中鞏固的。但是重複作為一種練習法，必須是「有目的」的學習。但昭義教授也提出「在一首樂曲從學習到完成演奏的過程中，重複練習何止成百上千，而只有有意義的重複才能使作品演奏的成熟發揮作用」（2005，頁 91）。換句話說所謂重複練習並非在練習過程中重複的從頭彈到尾，而是指困難所在的關鍵地方，手指進行重複練習。在解決速度、均勻、力度等問題時達到加大運動量的作用，對原先比較軟弱的手指進行強化訓練。以下面這首克拉邁練習曲為例：

【譜例十二】：《克拉邁 60 首練習曲》，第 13 首，第 1 至 2 小節。



【譜例十二 a】：重複練習

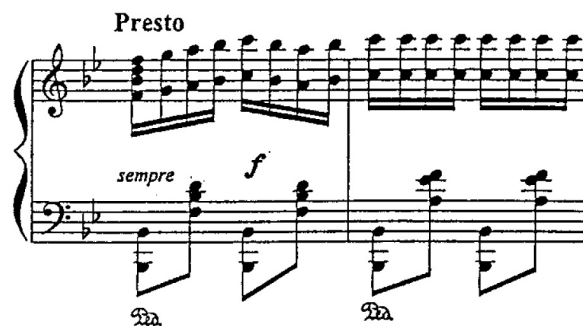


在解決準確性問題時，通過重複練習，尋找手指、手腕、手臂配合運動的距離感，在無數次準確的重複中可以形成運動神經的條件反射。鋼琴家露絲·史蘭倩絲卡敘述「在李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 本人的技巧練習中，有一項是不斷的在單音、八度音與和弦上做重複的練習，使肌肉能鞏固起，並產生控制力」(Slenczynska, 1968, p. 29)。爲了提高距離感的準確性，有時可以在黑暗中重複練習，排除視覺的幫助，直到有完全的把握。例如：以下李斯特〈第六號匈牙利狂想曲〉中的兩個片斷即可用這個方法練習。

【譜例十三 a】：李斯特〈第六號匈牙利狂想曲〉，第 192 至 194 小節。



【譜例十三 b】：李斯特〈第六號匈牙利狂想曲〉，第 127 至 128 小節。



(三) 變化練習

練習做得有變化是最重要的，最糟糕的練習是單調地重複又重複。有許多鋼琴家認為「每天的練習都要好好利用自己大腦及創造力，用不同的節奏、速度和觸鍵練習」(Lhevinne, 1971；Byrne, 1998)。變化練習的作用主要是將困難的技巧通過變化，增強技巧難度，訓練大腦對手指的指揮和控制能力，達到解決技巧困難的目的。變化的方法必須根據技巧難點的類型來確定，有時也可以把兩種以上變化結合起來使用。

1. 改變節奏：運用各種不同的節奏練習樂曲的高難度片斷。例如：以下的這首蕭邦練習曲，我們可以改變以下幾種方式來做練習：

【譜例十四】：蕭邦〈f 小調練習曲，作品 25 之 2〉，第 1 小節。



改變成以下三個不同的節奏做練習：



再以斯卡拉弟 (Domenico Scarlatti, 1685-1757) 〈A 小調奏鳴曲，作品 57〉 (K. 57) 為例：

【譜例十五】：斯卡拉弟 〈A 小調奏鳴曲，作品 57〉，第 1 小節。

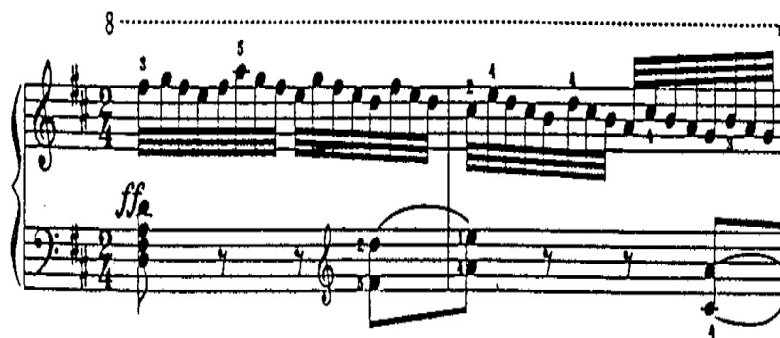


【譜例十五 a】：不同節奏的練習：



要解決快速音階式樂句的速度問題，用「變化節奏」的方法來進行訓練是最有效果的，將原先平均一拍四個、六個音或八個音一組的樂句變成一個附點音符與幾個短時值音符的不同節奏，讓大腦和手指在附點音符時充份做好下面短時值音群的彈奏準備，然後迅速地將短時值音群清晰而快速地彈奏。以下以徹爾尼練習曲為例：

【譜例十六】：徹爾尼 〈手指輕快敏捷性練習，作品 299 之 24〉，第 1 至 2 小節。



【譜例十六 a】：各種變化節奏練習：



2. 改變力度：原本是強 (f) 的樂段改用弱 (p) 的力度去練習，原本是弱 (p) 的樂段改用強 (f) 的力度去練習。上述的徹爾尼練習曲即可以結合變化力度來進行訓練，分別用 f 或 p 的力度訓練大腦與手指的控制能力，在不同的力度層次上都要做到短時值音群的清晰與均勻。

【譜例十七】：改變力度練習



3. 改變觸鍵：用圓滑奏、非圓滑奏、斷奏等不同的方式去練習，變化觸鍵的方法常常用來解決均勻或力度的問題，通過改變觸鍵來體會各手指之間、各音之間的均勻和各聲部的主次關係，這樣的練習尤其需要依靠聽覺的檢驗，否則就難以達到目的。

【譜例十八】：改變觸鍵練習



4. 移調練習：轉至不同調性作變化練習。

【譜例十九】：移調練習



6. 改變指法練習：以哈農《大師級鋼琴家》(The Virtuoso Pianist) 第一首為例，也可用另外的指法練習：1、3 指 / 1、4 指 / 1、5 指。

【譜例二十一】：哈農《大師級鋼琴家》，第 1 首。



7. 改變速度練習：對於快速度困難的技巧樂段，應由較慢速度逐步加快到實際演奏速度。比如一首連續快速十六分音符的練習曲，需要達到每分鐘彈到 132 個四分音符的速度。那可以從每分鐘彈到 100 開始，經過 104、108、112、116、120、126 等不同的速度，最後再到達每分鐘彈奏 132 個四分音符的速度。然後又可超速地以每分鐘 138、144 甚至 152 或 160 的速度進行練習。如果每分鐘四分音符能彈到 138、144 甚至 152 或 160 的速度，再返回每分鐘四分音符能彈到 132 個速度時就會覺得比較舒適和牢靠。超速練習有一個作用在於：人在舞台上容易心跳加快呼吸急促，尤其碰到快速度的技巧樂段。在這種狀況下，若按平常速度的感覺彈奏，事實上會快一些，如果速度在平常沒有練快一些是會失控而會出差錯的。因此，超速練習不僅能提高技巧及動作機能的意義，還具備加強上台安全的保險作用。最後，還是需要把速度再倒過來練習，回到比較慢的速度如每分鐘彈到 108 個四分音符或 112 個四分音符。慢速和超速要交替著練習，這對於克服手指連續跑動的困難是十分有效的方法。

(四) 塊狀和弦 (Blocking) 練習法

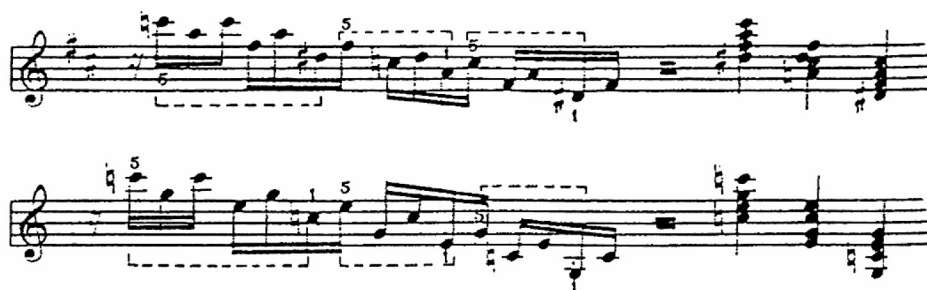
這是另一種非常好的練習方法，把一些困難的地方先簡化起來，用「和弦彈奏」先熟悉彈奏的位置。例如：最常見的阿貝堤低音 (Alberti Bass)，我們就可以用塊狀和弦練習法。

【譜例二十二】：阿貝堤低音的塊狀和弦練習法



以下再舉幾個在樂曲上的實際例子：

【譜例二十三】：海頓〈D大調奏鳴曲，作品編號第16卷：第37首〉，第32與55小節。

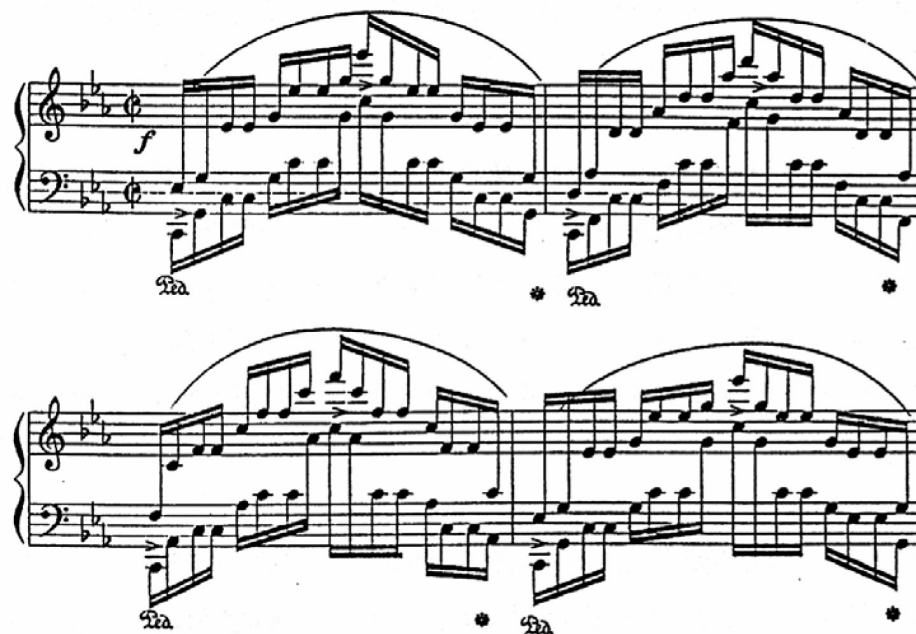


【譜例二十四】：德布西〈前奏曲〉，第104至105小節。



蕭邦〈c小調練習曲，作品25之12〉這首練習曲，最大的挑戰在於「快速長琶音」的準確性問題。可先用塊狀和弦練習，用此種方式練習後，可以體會手指間的距離感，從而提高長琶音的準確性。特別要提出的是指法必須保持原有的不變，否則練習就失去了意義。

【譜例二十五】：蕭邦〈c小調練習曲，作品25之12〉，第1至4小節。



【譜例二十六】：塊狀和弦練習法



以上各種練習方法可以根據技巧難點的實際需要結合起來運用，而難點練習方法的運用不是練過了就行了，而是要在整個音樂作品的學習過程中反覆練習。技巧難點的解決不是說某一點問題克服了就可以了，還必須把困難所在的片斷與音樂作品的前後部份連起來演奏。如果能做到連續若干遍一點都不出問題，使技巧難點的演奏絲毫不影響作品的音樂表現，那才算真正解決了難點。

八、分手、分句、分聲部練習

任何一首新樂曲在一開始都要仔細的分開左、右手練習，即使是一首十分簡單的作品，左、右手也都要擔負著不同的任務和職能。演奏者尤其是學生常常把注意力集中在音符多的部分。殊不知，在許多情況下，往往是音符少的而容易被忽略的東西，恰是音樂的精華所在。不但要在熟悉樂曲的初步階段需要分手練習，即使對樂曲的了解、掌握與處理都趨向成熟，也仍然要隨時穿插分手的練習。

分手訓練更能集中的注意對每個手指，每個技巧動作的要求，同時又能兼顧手的輪換休息（特別是技巧困難的樂段）。鋼琴的彈奏是由雙手協調與配合來完成的，但它必須以單手的良好彈奏作為保證。另外，兩隻手的技巧難度也全然不同，對擔負困難技巧任務的手要給予更多的練習不僅非常必要，而且常常能更快地取得練習的效果。每當遇到困難處，必須心平氣和的將它好好的分析，以找出困難的根源，要儘可能用各種不同的方法，絕非單一的方向，去練習困難的核心。用此種方向，我們就能獲得較高的安全感。

分句是音樂的語句與呼吸。從視譜階段開始，慢練的一個基本要求和目的即是正確地劃分樂句。在學生的演奏中，我們常聽到一些極不講究的樂句。有的演奏，在句收尾時，卻出來一個難以忍受的重音；有的演奏只有單個的音，沒有音和音之間的關係，因而只有字，沒有句。究其原因，這些都是平常沒有好好去達成分句練習。有許多學習者從頭到尾一遍又一遍的彈奏，無數的細節被忽略，被帶過，這樣反而會養成許多不該有的錯誤習慣。一句一句的練是老生常談，但是卻是提高演奏層次最有效的途徑之一。練習時要以最大的耐心和集中力，一句一句地仔細磨練，抓住每一樂句的中心，使其具有明確的傾向，旋律才能成為有發展的線條，語調才會生動起來，音樂才能有內在關係、有層次、有高

潮。唯有仔細地把每一樂句的細節彈奏好，才能達到熟練均衡。

除了分手與分句練習之外，分聲部練習也是相當重要。學生應該養成把音樂中的各個聲部、各個層次區分開來練習的習慣。有時一個聲部、線條或層次並不在一隻手上。有時一隻手又要演奏幾個不同的聲部、線條或層次；有時聲部相互交叉；有時不同的層次需用不同的音色演奏，所有的這一切都是音樂表現中十分重要的問題。要做到把每個聲部、線條與層次的音色有所區別，或表現出各自的獨立意義，都需要經過分聲部、分層次的練習才能達到。

練習並不等於演奏，它們完全是兩碼事，不應當在練習的時候像演奏那樣地彈琴。練習的目的是克服難點，培養正確的彈奏習慣，找尋所需要的聲音和指觸等等。這一切，只有通過分手、分句與分聲部練習才能達到目的。

九、慢速度練習

慢練是克服一切技巧障礙之本，它是學習任何新樂曲必備的過程。慢練猶如放大鏡，把一切困難的細節都擴大了，使演奏者能謹慎地注意到音樂的每一個細胞。它是個「漸變」的過程，而非「突變」。有許多紮實的技巧功夫是絕對要從慢速練習練出來的。陳玉芸教授提出「慢練是萬靈藥，『十次踉蹌九次快』，用這句俗語來警告那些自以為厲害而不願慢練的學生頗為貼切」(1998, 頁 225)。鋼琴教育家雷斯特認為「慢練運用在任何階段的進階，都是有益的 ---」(Last, 1960)。蕭邦要求他的學生第一次練習一首新曲子時，一定要用非常慢的速度和非常圓滑的聲音 ----(Eigeldinger, 1986)。蕭滋教授提出「鋼琴彈奏上的距離和重量 ----- 音和音之間的距離，不同的音響從 ppp 至 fff 這些天賦予我們的力度感、距離感，是要從慢而正確的勤練中去獲得進步」(吳漪曼, 1998, 頁 44)。

慢練是掌握和提高技巧的有效途徑。例如：在慢練時可以將手指觸鍵動作做得更充份，有利於發展手指的獨立和力量。慢練可以促進彈奏動作的連貫，使演奏者清楚地明白動作的走向，如向上、還是向下、左右之間弧線有多大等等。學習者可以透過慢練，加強全身動作的配合一致，如同在進行深呼吸一樣，使音樂的氣息變得更為延綿漫長。此外，慢練還能使肌肉運動特別明顯。手指、手腕、手臂在彈奏時的動作與感覺，都能清清楚楚的反應出來，加深其印象，演奏時方能覺得更加自然。此外，慢練可以仔細聽到每個音的音量和音質，訓練每根手指的獨立性，尤其針對較弱的手指有極大的幫助。

慢練其實也是一種技巧，是學琴的人都認為做得到卻往往不易去做的一件工作。慢練是一種習慣的養成，這種習慣的養成越早越好。我們要求學生透過慢速練習，可以仔細聆聽透過指尖所傳達出來的聲音，從中修飾樂曲所要表現的音色與情境。彈琴之人的手指宛如調色盤，可以調出各式各樣顏色的聲音，也唯有在慢練時，最容易用耳朵去傾聽這些聲音。同時要要求學生在進行慢速練習時，便要注意樂曲的表情記號，在慢練時即仔細而細膩的詮釋，一旦速度回復正常，便會依照腦袋既有的記憶來彈奏，而不會像練習時是一種樣子，速度加快又必須重新詮釋。事實上，在慢速的練習中，較能夠喚起內心對音樂的感應。所謂的音樂性有許多時刻也是在慢速練習中培養出來的。

總之，用慢練來克服樂曲中技巧的難點，使自己對做出來的動作能夠了解而予以控制，慢練到完全能控制自如時，便能減少無謂的機械式練習，因為在慢速度練習時，可以使該彈奏者能用心去思考每一個音及動作並找到錯誤的解決方法。我們需要慢練主要是尋找並鞏固一條連貫最佳動作的路線，中間的層層過度道路都十分精確，就便順利通過，事實上，慢也就快。慢練是一種毅力，耐心的鍛煉，練習要充份、有方法，要有一定的火候，慢練的量才會轉變成快速的質。

十、背譜

背譜，是學好新樂曲另一個相當重要的環節。鋼琴演奏通常都要背譜進行，只有演奏某些特殊的現代音樂新作品時，才可以看譜。這與其它器樂演奏時可以看譜彈奏的習慣不同。這也增加了鋼琴演奏的困難度。對於學鋼琴的人而言，背譜的清晰和牢記與否，是非常重要的。一般而言有四種背譜的方式：

(一) 視覺背譜

這是將樂譜作為記憶的主要根據，譜面有它的形狀。許多鋼琴家都能把樂譜上所記載的一切記在腦中，能把樂譜默寫出來，能在演奏時看到樂譜上的一切，甚至會看到譜子是如何一頁一頁翻過去的。視覺背譜是背譜的基礎之一。當然，這是一種特殊的才能。但只要經常加強讀譜練習，任何演奏者都能積極通過讀譜而背譜的能力。

(二) 運動背譜

這是將肌肉作為記憶的主要依據。學習者在不斷重複的練習過程中，使肌肉產生記憶，漸漸的產生全自動的動作來背譜。演奏動作經過無數次重複，會由生疏變為熟練，由有意識變為無意識。這種無意識的連續，也非常有助於記憶。張大勝教授曾指出「這種背譜法不但得花很長的時間而且收不到好的效果，是最不好的一種背譜法」（1975，頁114）。其主要的原因在於動作記憶建築在極端熟練的下意識動作上，不應成為背譜的最重要出發點。萬一在舞台上發生動作中斷的突發情況，就會容易發生繼續不下去而使演奏中斷的意外事件。

(三) 音響背譜

這是將效果作為記憶的主要依據。用耳朵聽音響，可以把織體與音響產生的效果結合起來(Sandor, 1981, p. 194)。心中想著音樂，可以幫助手做出正確的演奏動作。不同的和聲、調式、節奏、織體所產生的綜合音響，是強化記憶的另一重要基礎。有許多的演奏家能夠在不彈琴時從內心中聽到所演奏的音樂。這也是通過音響來加強記憶的一種方法。

(四) 分析背譜

這是將作品的理性分析作為記憶的主要依據。對於一首作品，分析得越細緻、越深刻、越透徹，這種記憶亦越牢靠，能深深的刻入腦海，銘記在心裡，經年不會忘記。分析

樂曲整體的結構、調性佈局、和聲進行、對位結構、織體變化…等等。倘若演奏者能對音樂的每一個細節都能瞭若指掌，做過清晰的分析，這種對音樂作品分析的記憶，較之前述幾種依靠感性或感覺的記憶方式，更具有深刻的理性特徵，因而使記憶更加牢固。

以上四種記憶方式不是互相割裂、孤立進行的，而是互相緊密地結合成為一個整體。其中，視覺背譜與分析背譜是依靠大腦，音響背譜是靠耳朵，動作背譜是靠肌肉，每種方式都各有各的長處和用處，它們之間十分自然地相互滲透。每位學習者都會有自己習慣的背譜方式。各人側重面也會所不同，但絕不會僅僅靠其中一種方式記憶。

趙曉生教授提出「不發生錯誤的記憶最重要的保證是養成思在前的演奏習慣。當演奏一個樂句時，腦子一定要預先想著下一個樂句，準備好將要到達的鍵盤位置」(1999, 頁103)。真正牢固的記憶，便猶如樂曲乃由演奏者自己寫出一般。要使音樂在內心活起來，不僅需要在琴上練，更要在不練琴的時間多去默想樂譜。

牢固背譜的建立要經過多次的背譜，並在清晰與模糊之間反覆地波動，然後才能夠達到。剛記熟的樂譜過些時候又會變得模糊起來，已經記熟的音樂又會遺忘。因此，在記憶的過程中也要經常地看譜，這時可能會發現記錯的地方，或忽略了的表情或記號。將看譜與背譜交替進行，千萬不要一味的背譜練習。

背譜是鋼琴演奏中一個十分重要的基礎環節。要通過背譜這關考驗，並且在舞台不發生記憶錯誤或混亂，只有從平時練習中踏踏實實地做起。凡是學生在舞台上突然發生遺忘這種意外的，究其原因，多半是由背譜過程中所採取的方法不正確所致。不論每個人的方法、記憶習慣有所不同，真正牢固的記憶唯有賴於對音樂的深刻了解。盡最大的努力去理解音樂，理解音樂的細節與整體。也只有如此，背譜這個難題才能得到最終的解決。

十一、完整性的彈奏

一首樂曲完整彈奏的意義非常重要。所謂完整性，不僅是樂曲在整個時間過程中不得中斷和立體音響結構的完整無缺，而且須將樂曲展開的邏輯、意境、風格、技巧的運用等所有方面，都在時間過程中合理地綜合起來。演奏時斷譜、忘譜、不完整，就不能感受和理解樂曲真正的意義，更無法領會樂曲之美。不完整，就不能創造出應有的藝術境界，也就不能進入這種精神境界。如何去練習使其有完整性的彈奏？可以從以下幾點著手：

(一) 在彈奏時注意力要十分集中

首先，要從客觀環境上去創造一個注意力集中的環境練習。例如：在練習時，家中是否有人在談話，小朋友是否在身旁玩耍或旁邊有人在看電視，這些都應該避免。在彈奏時注意養成傾聽的習慣，使注意力完全集中在彈奏的音樂上。

(二) 在進入完整彈奏之前要先解決所有技巧的問題

技巧運用的不合理，比如指法的不合理、樂句連斷關係的不合理、改變手位動作的不合理、力量運用部位的不合理…等等都會導致彈奏的不完整。在平常練習時，一碰到困難的技巧樂段，要認真嚴肅地分析，找出困難的根源，儘快找到解決的方法。

(三) 在進入整體練習時不要輕易被打斷

當學習者已經進入整體練習，就盡量不要因為中間有幾個錯音或發生其它意外，就因而中斷。教師也不應該讓學生常常停下來，指正他們的錯誤，要盡量讓他彈奏完整樂章，讓學生感受到他的整體表現受到關注和尊重。經常被打斷彈奏的學生，較不易形成整體思維，甚至產生習慣性的思路中斷。這樣對將來的上台彈奏就容易產生斷譜的情形。

當新樂曲練到一個程度以後就必然以完整地演奏樂曲為主，推敲或繼續磨練為輔。用音樂帶動技巧，演奏時才有可能發揮自己的演奏氣質，而音樂也才会有感染力。

十二、建立自信心

有的學生學習一首樂曲，在技巧上的問題都解決了，曲子也背得滾瓜爛熟，可是上台表演卻沒有把握；或對樂曲的片段可以彈得很精彩，可是要一氣呵成彈好這一首曲子就很難做到，總覺彈得不夠完整。究其原因大都是信心不足，學習任何一首新樂曲，我們一開始就必須從「身體」和「心理」雙方面做好彈奏樂曲的工作：

(一) 注意演奏時肌肉的感覺

培養肌肉的記憶，這樣，一旦頭腦出現空白，不至於產生斷譜的情形。練習難度較大的樂段心理要放鬆，使肌肉不至於緊張，多次練習，使肌肉保持演奏時的狀態，使其伸展自如，身體與思維經過訓練可以達到一定的表演水準。如果練習速度很快的樂段時肌肉還是緊繃的，就應從慢速度開始練習，逐漸地培養肌肉的記憶。同時，要儘可能的減輕思想負擔，因為思想上的壓力同樣也會造成肌肉緊張。

(二) 去除心裡障礙

學習一首新樂曲時常會遇到瓶頸，原因有時是精神有時則完全是受到心理的影響，例如：手指跑動速度的增加需要靠積極主動的精神，懶散的精神狀態練不出快的速度。另一方面，速度是逼出來的，逼是需要有意志的精神力量，有時在彈一些作品速度彈不快，這不在於技巧的動作上有問題，而在於精神意志的懈怠。速度要攀升到另一個高峰，除了要依靠穩固技巧作基礎，還需要意志去執行，要鼓勵學習者為另一個速度去逼自己，不怕失敗，反覆改善，直到獲得新速度的突破。

另外，我們可以從不同的觀點去解決問題，例如：在彈奏蕭邦〈C大調練習曲，作品10之1〉時盡量不要去想手指伸張的問題，這樣會造成心理的負擔，在彈奏時多去想手指靠攏的地方而代替困難的伸張問題（譜例二十七）。又如，在彈奏蕭邦〈a小調練習曲，作品10之2〉時，多去傾聽中間聲部的音程，代替高音部的旋律（譜例二十八）。再如，布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）〈g小調狂想曲，作品79之2〉一開始，第二小節最後一拍的低音A下方八度的A音到下一小節第一拍它上方的低音C音跳進，學習者很容易出錯。這時如果我們可以將專注力練習從大姆指的低音A到五指的低音C的進行。這樣，就只需要注意三度的音程，很快即能完成相距十度的八度大跳。

【譜例二十七】：蕭邦〈c小調練習曲，作品 10 之 1〉，第 1 至 2 小節。

The image shows the first two measures of Chopin's C minor Exercise, Op. 10 No. 1. The score is written for piano in C minor, 4/4 time. The first measure features a right-hand melody starting on G4 with a triplet of eighth notes (G-A-B) and a left-hand accompaniment of quarter notes (C-B-A-G). The second measure continues the right-hand melody with a triplet of eighth notes (C-B-A) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F-E-D-C). The score includes performance markings such as 'legato', 'f', and fingering numbers (1-5) for the right hand. A 'Tr.' (trill) marking is present in the first measure. A dynamic marking '8' with a dotted line is at the end of the second measure.

【譜例二十八】：蕭邦〈c小調練習曲，作品 25 之 2〉，第 1 至 2 小節。

The image shows the first two measures of Chopin's C minor Exercise, Op. 25 No. 2. The score is written for piano in C minor, 4/4 time. The first measure features a right-hand melody starting on G4 with a triplet of eighth notes (G-A-B) and a left-hand accompaniment of quarter notes (C-B-A-G). The second measure continues the right-hand melody with a triplet of eighth notes (C-B-A) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F-E-D-C). The score includes performance markings such as 'sempre legato', 'p', and 'cresc.'. Fingering numbers (1-5) are provided for the right hand.

【譜例二十九】：布拉姆斯〈g小調狂想曲，作品 79 之 2〉，第 1 至 4 小節。

The image shows the first four measures of Brahms' G minor Rhapsody, Op. 79 No. 2. The score is written for piano in G minor, 4/4 time. The first measure features a right-hand melody starting on G4 with a triplet of eighth notes (G-A-B) and a left-hand accompaniment of quarter notes (G-F-E-D). The second measure continues the right-hand melody with a triplet of eighth notes (C-B-A) and a left-hand accompaniment of quarter notes (C-B-A-G). The third measure continues the right-hand melody with a triplet of eighth notes (G-A-B) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F-E-D-C). The fourth measure continues the right-hand melody with a triplet of eighth notes (C-B-A) and a left-hand accompaniment of quarter notes (G-F-E-D). The score includes performance markings such as 'Molto passionato, ma non troppo allegro', 'm.s.', and 'rit. (>)'. Fingering numbers (1-5) are provided for the right hand.

在教學的過程中發現，學習者有時彈得不均勻並不是手指本身技巧的因素，而是一種心理的負擔造成，當學習者完全把注意力集中在純手指、純動作因素上練習的時候，他可能了放棄對音樂組織方面的聯想，甚至失去對音樂流動的特徵，結果使音聽起來不自然而且不均勻。其實，經過練習，手上的問題已經解決，但是心理還背著那個包袱，總以為是手指的技巧問題。這個時候，掃除心理的負擔才能解決問題。遇到這狀況，教師首先要肯定他們手指訓練上的進步，讓他們對自己充滿信心，鼓勵他們從音樂的表現出發去演奏。陳玉芸教授也提出「演奏中，專注於『音樂』而放下『音符』。正確的練習已使人琴一體，無須擔心音符會自手中消失」(1998，頁 227)。

(三) 多彈給眾人聽

當樂曲練習到一個程度，就應該爭取在多人面前表演。葉綠娜教授指出「最好不要在一個曲子沒彈給別人聽過之前，就冒然上台，一定得事先多彈幾次給朋友老師聽，讓他們當義務聽眾，實地實習看那些地方比較容易出錯的，把它們記下來，分析一下到底有什麼困難需要解決，然後再三練習，一直到都沒有瑕疵，才能上台演奏」(1998，頁 230)。換句話說彈奏者要會從每一次彈給他人聽中吸取經驗與教訓。在每一次表演之後都要捫心自問：音樂易於演奏嗎？感覺舒服嗎？技巧方面還有那些不放心的地方？演奏的速度是否偏快？是否存在記憶上的失誤？能沉浸在音樂之中盡情享受嗎？隨著每一次的成功表演，自信就會油然而生。那時，彈奏者就會有信心的說：我可以安全的上台表演了！

心就要像一座肥沃的花園，你想種什麼，它就會長什麼。因此，不管你心中有的是功成、健康的思想，或是負面的思想，都會像雜草一樣，壓抑和擠出其它的思想。不要讓負面的思想進入你心中，因為它們就是壓抑信心的雜草。尤其是在表演前，絕對要相信自己「是能做到的」而非「我不能」。負面思想只有在演出者鼓勵他們，並允許自己被它們所控制時，才是威風八面的。演出機會多，接觸的實際問題也多，僅有理論上的素養是遠遠不夠的。只有經常彈給眾人聽，不斷累積經驗，接受鍛鍊，才能及時發現和解決問題，碰到和解決問題的經驗越多，彈奏者的心理沉澱就越豐富，將來演奏時心理就更踏實，自信心也更強，這個新曲子也趨向成熟。

結語

學習任何一首新樂曲都是一個辛苦而又漫長的過程。做任何一件事，學任何一樣東西都有方法。沒有方法，不得要領，很難進步。在開始學習一部作品時，雖然面臨許多問題，但首先應當注意力集中於其中的某一個。如果全面鋪開，可能對某些問題只能膚淺地涉及，不可能深入細緻地思考。

葉思嘉教授提出「『練習』即是『生活』。一個人彈的如何，完全取決於他平時如何練習，…教師需觀察學生的個性隨時予以提醒，使其及早脫離純機械、純反覆的無反省、無熱忱的練習，轉向有機的、有思考的、自律的，對作品深刻興趣的練習，唯有這些，才

能保證持續的進步」(1998, 頁 143)。換句話說指導學生以正確的方法練習是教師最重要的任務之一, 而教師本身掌握正確的方法則是完成這一任務的前提。學習任何一首新樂曲, 學習者都應以一種正確的態度對待樂曲的學習, 有著嚴謹的態度, 合理安排「練習計劃」, 掌握正確的「練習方法」, 是能夠順利完全學習任務, 持續發展的必要條件。值得注意的是, 改正錯誤不是一天、兩天就可以解決。每天練習, 第一項任務應該是改錯, 直至鞏固為止。二是劃出重點。根據樂譜和自己練琴的實際情況, 劃出重點練習的段落。

除了前文所談的種種方法之外, 也要讓「節拍器」和「錄音機」成為練習一首新樂曲時的好幫手, 鋼琴家露絲·史蘭倩絲卡說「節拍器是她每日練習必定使用的工具, 即使是在旅行演奏的時候, 也一定帶著它, 練習中使用它, 可以使她的雙手保持安定的訓練, 在鍵盤上有絕對的控制能力, 不因鋼琴的變動, 而有失常的表現」(Slenczynska, 1968, p. 27)。好好的運用節拍器能確實能使我們的頭腦從數拍子的顧慮中解脫出來, 完全專心於音樂的練習。自己在練習時總有一些遺漏、練得不夠精緻的地方, 錄音機可以隨時把自己彈奏的樂曲錄下來, 發現彈奏中的問題, 加以改進。

成功的學習一首新樂曲除了平常不斷的努力, 更需要一次又一次上台經驗的累積。鋼琴演奏是一種時間的藝術, 平時千錘百鍊要在很短的一瞬間表現出來。所以說, 表演前精緻的準備工作, 肯定是完美演出的基石。換句話說, 表演上的「游刃有餘」取決於平日的「嚴規謹矩」。成功的學習一首新的樂曲是在長期的、不懈的努力過程中一點一滴地培養出來的。

參考書目

一、中文：

- 王潤婷(1988)。鋼琴演奏的藝術。臺北：全音樂譜出版社。
- 但昭義(2005)。少童鋼琴教學與輔導。北京：人民音樂出版社。
- 吳漪曼(1998)。述往 - 蕭滋老師的專題演講和我們部份的教學內容。鋼琴音樂教育論文集。29-49。臺北：雙木林出版社。
- 林道生 校訂(1996)。論鋼琴表演藝術。臺北：樂韻出版社。Heinrich Neuhaus 原著。
- 卓甫見(2001)。為鋼琴教學把脈。臺北：大陸書店。
- 陳玉芸(1998)。如何達到「琴我合一」的境界。鋼琴音樂教育論文集。221-228。臺北：雙木林出版社。
- 張大勝(1999)。鋼琴彈奏藝術。臺北：五南圖書出版社。
- 黃麗瑛(1993)。鋼琴彈奏法。臺北：五南圖書出版公司。
- 黃輔棠(1995)。教教琴·學教琴。臺北：大呂出版社。
- 葉綠娜(1998)。談上台演奏前的準備。鋼琴音樂教育論文集。229-234。臺北：雙木林出版社。

- 葉思嘉 (1998)。幾點感想。鋼琴音樂教育論文集。141-143。臺北：雙木林出版社。
- 傅聰 (1998)。與傅聰談音樂。載於舒昌善編輯。北京：三聯出版社。
- 傅聰 (2004)。傅聰：望七了！。載於傅敏編輯。天津：天津社會科學出版社。
- 趙曉生 (1999)。鋼琴演奏之道。上海：上海世界圖書出版公司。
- 廖皎含 譯 (2003)。鋼琴教學論。臺北：五南圖書出版公司。Boris Bermann 原著。
- 劉慶剛 (2003)。楊峻鋼琴教學藝術。北京：人民音樂出版社。
- 應詩真 (2003)。鋼琴教學法。臺北：世界文物出版社。
- 魏廷格 (2000)。鋼琴學習指南。臺北：世界文物出版社。

二、英文部分：

- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated and edited by W. J. Mitchell. New York: W. W. Norton & Company.
- Bryant, C. M. (1999). Two Hands, Ten Fingers. *Clavier*, 38/2, 6-11.
- Eigeldinger, J. J. (1986). *Chopin: Piano and Teacher*, translated by N. Shohet. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giesecking, W. & Leimer, K. (1972). *Piano Technique*. New York: Dover Publications Inc.
- Hofmann, J. (1976). *Piano Playing With Piano Questions Answered*. New York: Dover Publications, Inc.
- Horowitz, J. (1982). *Conversation with Arrau*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Houle, A. & Hughes, W. (1998). Fingering Choices with Chopin's Music. *Clavier*, 37/2, 11-13.
- Last, J. (1960). *Interpretation in Piano Study*. London: Oxford University Press.
- Lhevinne, J. (1971). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications, Inc.
- Newman, W. (1974). *The Pianists Problem*. New York: Da Capo.
- Sandor, G. (1981). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books.
- Slenczynska, R. (1968). *Music at Your Fingertips*. New York: Cornerstone Library.
- Taylor, K. (1981). *Principles of Piano Technique and Interpretation*. Kent: Novello.
- Thieffry, J. (1989). *Alfred Cortot's Studies in Musical Interpretation*, translated by R. Jaques. New York: Da Capo Press.

試論阮籍著作中理想人格的塑造與衝突

Molding and Conflicts of Ideal Personalities in Ruan Ji's Works

馬行誼*
Hsing-Yi Ma

(收件日期 95 年 3 月 14 日；接受日期 95 年 5 月 4 日)

摘 要

本文探討阮籍在理想人格的塑造歷程中，發現他對此十分熱衷，他在著作中多樣化的呈現不同的理想人格，也藉著層級性和對比性的策略，將一個個形象鮮明、寓意深遠的人格，做一具體的描述。此外，從縱向地觀察阮籍思想的發展軌跡，以及橫向地探討他應對時局、懷抱理想的心態下，可見他在著作中所塑造的理想人格，在現實性和排他性的操作中，呈現了多樣化的不同人格間的衝突性，這是他有意識的創作動機。

此外，本文也將這種論述現象，放在「自然」與「名教」的範疇之下，他在塑造理想人格時所展現的衝突性，或許就不僅止於情緒的抒發和對時局的抨擊而已，他所示範和引導的，正是這種擺盪於「自然」與「名教」之間的無奈與痛苦。而這種擺盪，可以明確看出他傳承自儒道兩家的軌跡，但他並不以繼承為滿足，其論述理想人格的衝突性，和徘徊於「自然」與「名教」之間的思維，正是他期望揉合改造已有的學術遺產，創造出因應時局、建立理想社會的努力。

關鍵詞：阮籍、理想人格、自然與名教

*國立臺中教育大學語文教育學系副教授

Abstract

Ruan Ji seemed to be fond of molding ideal personalities. His works not only present various ideal personalities but also concretely describe vivid and meaningful ideal personalities through strategies of gradation and contrast. Furthermore, from the observation of Ruan Ji's development tracking of thoughts and how he faces his dream in the political situation, we can understand that the great diversity and conflicts between those ideal personalities are manipulated based on realism and exclusiveness on purpose.

In the field of Zi-ran and Ming-jiao, Ruan Ji's conflicts in molding ideal personalities are not only expressing his emotions and criticizing politics, he also shows the sufferance of vacillating between Zi-ran and Ming-jiao. This kind of vacillation presents that Ruan Ji is not satisfied to inherit both Confucianism and Taoism but expects to transform existing academic heritage and build up an ideal society

Key words: Ruan Ji 、 Ideal personality 、 Zi-ran and Ming-jiao

前 言

魏晉時期，玄學的思潮風靡一時，這種現象，蘊含著兩層意義，此乃一方面意味著思想家對時代新局的積極回應，苦思某些淑世的策略；一方面也是思想家反省傳統，從整理既有學術遺產的工作中，揉合改造，再現新的思維契機。隨著時間的推移，各家之說相繼出現，這兩層意義各自在其內涵中不斷拓深，也相互影響，拉開思想的廣度，藉此創造了許多既深且廣的命題，故而形成了當時一股強而有力的思想趨勢。因此，作為中國傳統學術思想的重要流派，而且曾創造出絢爛耀眼的具體成績，我們認為，魏晉玄學之可貴，並不在於簡單複述某個已有家派的精髓而已，尤有進者，當是其匯綜諸說之長，建構了一個有機的整體，藉以因應時局，在學說上推陳出新，這才是足以讓後人嗟嘆不已，並得以傳之千古而不衰的主因。

魏晉玄學家中，阮籍是一個較為特殊的人物。他的特殊，若從歷史的現象看，一般學者多就其不合於俗的言行論之，並以他的特殊表現，作為魏晉名士的象徵型人物。然而，若以學術思想的角度來看，他有別於其他的玄學家之處，則在於他特殊的思想結構，這個部分，學者們以「自然」與「名教」為範疇，並以時間序列的發展觀論之，而實際的研究步驟，則是配合魏晉之際的時局，論證其著作中由「擁護名教」、「名教出於自然」到「越名教而任自然」三階段的思想變化過程，這種做法，已經形成了一定程度的共識¹。無疑地，以「自然」和「名教」的範疇討論阮籍的思想，我們認為是合宜的，此外，配合時局變化，以時間序列的發展觀討論阮籍思想的形成與變化，也是論述思想家學術內涵的慣例，而阮籍的著作間也可明確的發現這個軌跡。經由許多學者的研究和投入，目前的成果是值得欣喜的，然而，我們認為「自然」和「名教」的研究角度似乎略嫌疏闊，阮籍在論著中的許多努力似乎還有待掘發，因此，本文以學者們研究的成果為基礎，將討論的焦點集中在阮籍對「理想人格」的塑造，以及其間所出現的理念衝突，希望從中指出阮籍思想的特色。

近代積極研究魏晉玄學之初，湯用彤先生就已經提出魏晉時代一般思想的中心問題，就是在於「理想的聖人之人格究竟應該怎樣？」的說法，並認為這個問題同時產生了「自然」與「名教」之辨²。誠然，魏晉玄學家對理想人格的塑造，是隨著其學說的內涵而設

1 以前後兩期的劃分，作為討論阮籍思想內涵及發展的學者，有田文棠（《阮籍評傳》，南寧：廣西教育出版社，1994）、任繼愈（《中國哲學發展史》（魏晉南北朝），北京：人民出版社，1988）、余敦康（《中國哲學論集》，瀋陽：遼寧大學出版社，1998）、高晨陽（《阮籍評傳》，南京：南京大學出版社，1997）、許杭生等（《魏晉玄學史》，西安：陝西師範大學出版社，1989）等。丁冠之則指出阮籍思想發展有三個階段，在作品上則依此三階段而體現了「名教與自然」關係上的衝突。其具體想法為：《樂論》作於正始之前，推崇名教；《通易論》與《通老論》力圖融合儒道，約作於正始時期；《達莊論》與《大人先生傳》則主張絕對自由，反對禮法，「越名教而任自然」，乃正始之後作品。（詳見所著《中國古代著名哲學家評傳·阮籍》，濟南：齊魯書社，1982，頁91-132）。丁氏之說，學者大多認同，若有不同意見，也只是對某些篇幅有些疑義，譬如王曉毅認為《達莊論》與《大人先生傳》在名教與自然的觀點大異，屬於兩個時代的作品（詳見所著〈阮籍達莊論與漢魏之際莊學〉，《史學月刊》第二期，2004，頁24-29）。

2 詳見湯用彤先生所著〈魏晉玄學論稿〉（收入《魏晉思想》乙篇三種，台北：里仁書局，1995，頁127）。

計的，但我們仍須強調，自先秦開始，儒、道、墨、法各家，都對其理想人格的內涵，加以積極建構並有實質的規定，而兩漢經學的學術空氣中，從中央的倡導到私人著述，諸如「何謂聖人？」、「聖人的人格為何？」的問題，仍然是十分熱衷的論題³。

湯先生的論斷，已有若干學者呼應，並開始探討玄學家的理想人格典型，而且已有其豐碩的成果⁴。然而，當我們翻閱既有的研究成績，並將之與阮籍的論著作一對照、反思，仍然可以發現其中有許多問題亟待釐清，諸如：阮籍理想人格只是單一的類型嗎？他是如何方式突顯這些人格的典型？以時間序列的發展觀而言，不同時期作品中的理想人格，其間的關係為何？最後，阮籍的思想既然經歷了痛苦的演變，這些理想人格的塑造與各種典型之間的衝突，對他思想產生了何種影響？我們認為，這些問題的釐清，不僅可以解答阮籍「理想人格」的觀念及其建構的歷程，也可因而了解阮籍在整理古代經典上的取捨功夫，與其思想發展的現象。繼而，順著湯用彤先生所言，甚或可導出阮籍在「自然」與「名教」這個核心範疇上的具體意見。

以下本文將以「理想人格的多樣性」、「理想人格的塑造歷程」、「理想人格典型間的衝突性」三個部分，嘗試解決上述四個問題，並希望初步地解讀阮籍透過理想人格的塑造，落實在「自然」與「名教」範疇上的大致思想傾向，藉以歸納出阮籍思想的某些特質。

理想人格的多樣性

中國傳統思想中，無論是法古，或者是崇今，思想家多會塑造一理想人格的典型，以形象化的方式，寄寓其思想精華、理想境界，以及完美人格典型於其間，其目的乃是藉由理想人格的形象化陳述，引導時人時事時局，進入理想的境界之中⁵。有些學者認為中國思想的特質，乃為一「引導性的哲學」⁶，正是這種思考方式的具體展現，這是因為，思

3 如《白虎通》解釋「聖人」時說：「聖人者何？聖者，通也，道也，聲也。道無不通，明無所不照，聞聲知情，與天地合德，日月合明，四時合序，鬼神合吉凶。《禮別名記》：『五人曰茂，十人曰選，百人曰俊，千人曰英，倍英曰賢，萬人曰傑，萬傑曰聖。』」（《白虎通疏證》上卷七，〈總論聖人〉）

4 以「聖人」觀作為主要論題，而深入研究的學者，有王曉毅（《儒釋道與魏晉玄學形成》，北京：中華書局，2003）、李澤厚（《中國古代思想史》，台北：風雲時代出版公司，1990）、辛旗（《阮籍》，台北：東大圖書公司，1996）、許建良（《魏晉玄學倫理想研究》，北京：人民出版社，2003）等，其他單篇論文尚未列入，可見學者們對魏晉玄學「聖人」觀的研究，十分重視。

5 從孔、孟開始，儒家所設定的理想人格便是堯舜等古聖先王，提到人格的典範，則多以「聖人」為標的，兩漢以下，儒者均奉行不悖，此開中國思想傳統下「聖人」型思考的模式；老、莊所提之「至人」、「真人」等理想人格，也是其宣導人格典範和理想境界的主要方式，時至魏晉，玄學家也遵循儒道的理想人格塑造方式，但整體而言，所形成之典型人格已雜染兩家的內涵了。

6 勞思光先生認為中國哲學是一種「引導性的哲學」（orientative philosophy），和西方的「認知性的哲學」（cognitive philosophy）不同。他將「引導」的基本結構分析成三個步驟：一是選定一個目標，而且將它作為智慧之正當目標；二是對以上決定給予理據；三是提出實踐規條，表明這個目的如何達成。（詳見所著〈對於如何理解中國哲學之探討及建議〉一文，收入《思辨錄—思光近作集》，台北：東大圖書公司，1996，頁18-20）本文認為勞先生的論點，對於我們在討論阮籍理想人格的塑造過程時，有所助益，原因在於，當我們在解析阮籍塑造理想人格的過程中，理想人格的成立並非只停留在形象化人格的描繪而已，如同先秦儒道所示範的，其背後實有其深意，而勞先生的三步驟，正好提供了我們明確的思考方向。然而，我們仍需承認，阮籍在功夫次第上的討論，似乎較為匱乏，故本文並未在阮籍實現理想人格的功夫次第上多加探討。

想家在鋪陳其理論時，常會建立一個明確的目標，並以此為基礎，陸續論及境界與功夫的問題。因此，此目標的建立，常可窺見思想家的學術取向，以及他的思想宗旨，而此目標的建構歷程中，理想人格內涵的設定，就是非常關鍵的一個環節，故而，魏晉玄學也不能例外⁷，而阮籍在玄學的思潮之下，也是遵循這樣的模式鋪陳其思想學說的。

但是，以往學者在討論阮籍的理想人格時，通常較單一的舉其具代表性，或者是較獨特的意見，作為其理想人格的象徵，這種做法，自然有其考量之處⁸，但似乎未能涵蓋阮籍所有著作的內涵。我們發現，阮籍著作中的理想人格類型似乎不一而足，事實上，不同的篇幅和詩作中，他所塑造的理想人格名目不一，甚至內涵也不盡相同。依此，若以阮籍某文某論或某詩的理想人格為代表，真的能夠完全囊括阮籍思想的全貌嗎？如果阮籍的思想的確呈現時間序列性的發展現象，後期思想的理想人格，能夠等同或囊括前期的嗎？如果前後期思想不加區隔，還能談得上有發展的現象嗎？如此一來，恐怕更別說透過前後期理想人格的認識，能夠掌握阮籍思想的特色，並進而深究其理論可能產生的問題了⁹。以下我們將省察阮籍著作中，有關理想人格形象的文字，以及其間的差異。

承上所論，所謂的「理想人格」，不只是突顯思想家心中理想境界中的一份子，或是一位成就此境界之人，更重要的是，透過此人格的描述，便可投射出具象的理想境界。因此，我們從思想家塑造理想人格的過程中，一方面也可以看到此境界中的人格典範，一方面可以觀察到思想家的理想境界內涵。從阮籍的單篇論文來看，有關理想人格的內涵，多集中在諸如《樂論》、《通易論》、《通老論》、《達莊論》、《大人先生傳》等篇，就篇名而言，其中以《大人先生傳》最可見題知意，所以學者們討論阮籍的理想人格時，就以此篇為主，而以「大人」作為其理想人格的代表。阮籍對「大人」的人格特質規定為：

養性延壽，與自然齊光。其視堯、舜之所事若手中耳。以萬里為一步，以千歲為一朝。行不赴而居不處，求乎大道而無所寓。先生以應變順和，天地為家，運去勢頽，魁然獨存，自以為能足與造化推移，故默探道德，不與世同。自好者非之、無識者怪之，不知其變化神微也；而先生不以世之非怪而易其務也。先生以為

7 譬如李澤厚所認為的：「魏晉玄學的關鍵和興趣並不在於去重新探討宇宙的本源秩序、自然的客觀規則，而在於如何從變動紛亂的人世、自然中去抓住根本和要害，這個根本和要害歸根結柢是要樹立一個最高統治者的『本體』形象。所以儘管玄學講了許多有無、本末、言意、形神……但問題的核心仍然是如何才能成為統治萬方的『聖人』。」（詳見所著《中國古代思想史》，台北：風雲時代出版公司，1990，頁227），李氏所指的「聖人」，較偏向統治者的內涵，當然，本文不否認這種說法的合理性，但似乎仍有許多可再深入探討的空間。

8 譬如王曉毅（《儒釋道與魏晉玄學形成》，北京：中華書局，2003）和辛旗（《阮籍》，台北：東大圖書公司，1996）兩位學者，便以阮籍《大人先生傳》中的「大人先生」的形象，有十分精采的討論，此外，學者們若涉及阮籍人格問題的討論，也多以「大人先生」的形象說之。

9 許建良發現，已有的研究中，多限於從《大人先生傳》中對大人人格的探討，忽略了其他類型人格的客觀存在，他的說法是：「實際上，在他理想人格的座標系裏，不僅有廣為研究的大人，而且有為人所忽略的君子、聖人和至人。因此，究明這四種類型的人格，是把握其整體人格思想的前提條件，舍此，任何研究最多也只能是浮光掠影的杰作。」（詳見所著《魏晉玄學倫理想研究》，北京：人民出版社，2003，頁200），許氏之說，指出以往許多研究的盲點，但他的焦點仍鎖定在《大人先生傳》，我們認為還是不夠的。

中區之在天下、曾不若蠅蚊之著帷，故終不以爲事，而極意乎異方奇域，遊鑿觀樂，非世所見，徘徊無所終極。（《大人先生傳》）

從上文可知，阮籍所塑造的「大人」形象，是能達成「養性延壽，與自然齊光」境界的人，其高妙處正在於能做到「以應變順和，天地爲家，運去勢頽，魁然獨存，自以爲能足與造化推移，故默探道德，不與世同」的功夫，所以世稱阮籍之「越名教而任自然」，正在「大人」的人格特質上得以完全體現。然而，阮籍「大人先生」的具體人格形象與特質，則是從其與「君子」、「隱者」、「薪者」的層級性對比而來的，這是《大人先生傳》立論的特殊之處，後文將再作一詳細的討論。

但是，我們發現《大人先生傳》中，「大人」似乎不是唯一的理想人格，這是因爲，《大人先生傳》中，「大人先生」駁斥「隱士」時，提到「至人」的人格爲：「至人無宅，天地爲客；至人無主，天地爲所；至人無事，天地爲故。無是非之別，無善惡之異，故天下被其澤，而萬物所以熾也。」（《大人先生傳》），這裡的「至人」與「大人」的境界不盡相同，但阮籍一樣給予肯定。此外，《大人先生傳》中，大人先生聽到薪者說：「聖人以道德爲心，不以富貴爲志，以無爲用，不以人物爲事，尊顯不加重，貧賤不自輕，失不自以爲辱，得不自以爲榮。」（《大人先生傳》）後，便有「雖不及大，庶免小矣。」的評語，可見阮籍或許未必以「至人」、「聖人」爲最高境界，但對這兩種人格的典型，還是有所認同的，而且對其所欲達成之境界，似乎也有較爲完整地描述。

從上文的討論可知，《大人先生傳》中除了「大人」之外，另外也對「至人」、「聖人」兩種人格典型，給予肯定。同樣的，阮籍的其他著作，也塑造了許多理想人格，譬如《樂論》，則是頌揚「聖人」，他對「聖人」人格的內涵是：

夫樂者，天地之體，萬物之性也。合其體。得其性，則和；離其體，失其性，則乖。昔者聖人之作樂也，將以順天地之體，成萬物之性也……故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其觀，九州一其節。（《樂論》）

聖人之爲進退頽仰之容也，將以屈形體，服心意，便所修，安所事也。歌詠詩曲，將以宣平和，著不逮也。鐘鼓所以節耳，羽旄所以制目。聽之者不傾，視之者不衰；耳目不傾不衰則風俗移易。故移風易俗莫善于樂也。（《樂論》）

《樂論》中的「聖人」，乃是順「天地之體、萬物之性」而作樂，目的在於「移風易俗」，使天下之人「男女不易其所，君臣不犯其位」，達成儒家所嚮往倫理井然的美好社會。在此，「聖人」作爲一理想的人格，顯然與《大人先生傳》中的「大人」、「至人」有所不同，甚至同爲「聖人」，《樂論》的「聖人」擔負起「移風易俗」的責任，《大人先生傳》的「聖人」則是「以道德爲心，不以富貴爲志，以無爲用，不以人物爲事」，儼然一

付道家清淨無爲的形象了，這是我們該注意的部分。

接下來，我們發現《通易論》中，出現了「聖人」、「君子」，乃至「大人」等三種理想人格的典型。首先，《通易論》對「聖人」的說明是：

聖人以建天下之位，定尊卑之制，序陰陽之適，別剛柔之節。順之者存，逆之者亡，得之者安身，失之者身危。故犯之以別求者，雖吉必凶；知之以守篤者，雖窮必通。（《通易論》）

引文中，阮籍認爲聖人以《易》爲則，做了「建天下之位，定尊卑之制，序陰陽之適，別剛柔之節」的工作，作爲社會秩序的維持者、建構者，即是古代的「聖王」形象，而此社會秩序乃國人所共守，所以說是「順之者存，逆之者亡，得之者安身，失之者身危」。其次，《通易論》中的「君子」則是：

佐聖扶命，翼教明法，觀時而行，有道而臣人者也。因正德以理其義，察危廢以守其身，故經綸以正盈，果行以遂義，飲食以須時，辯義以作事，皆所以章先王之建國，輔聖人之神志也。見險慮難，思患預防，別物居方，慎初敬始，皆人臣之行，非大君之道也。（《通易論》）

《通易論》中的「君子」，應該是指封建時期的臣子之道，所以負有「佐聖扶命，翼教明法」之責，一切作爲，都是爲了「章先王之建國，輔聖人之神志也」，故言其具體的功夫爲「見險慮難，思患預防，別物居方，慎初敬始」。最後，便是所謂的「大人」了，《通易論》的說法是：

龍德潛達，貴賤通明，有位無稱，大以行之，故大過滅示天下幽明，大人發輝重光，繼明照于四方，萬物仰生，合德天地，不爲而成，故大人虎變，天德興也。（《通易論》）

上段引文可知，「大人」未必是在位的王者，但是他「待時而興，循變而發」（《通易論》），故能「發輝重光，繼明照于四方」，竟能達到「萬物仰生，合德天地，不爲而成」的境界，這裡的「大人」順天應人，不在位時尚能做到「萬物仰生，合德天地」，在位時則是「大人得位，明聖又興」（《通易論》）了。如果我們將之與《大人先生傳》的「大人」作一對照，則《通易論》的「大人」顯然入世多了，他積極的作爲，恐怕不是《大人先生傳》的「大人」能夠苟同的。

《通老論》中的「聖人」，則類似聖王的形象，是個道德完美主義者，也是能順應天人之理、自然之分，通達治化之體的統治者，茲見如下敘述：

聖人明於天人之理，達於自然之分，通於治化之體，審於大慎之訓。故君臣垂拱，完太素之樸；百姓熙怡，保性命之和。（《通老論》）

《通老論》的「聖人」，和《通易論》的「聖人」似乎較能契合，但如果和《大人先生傳》的「聖人」對照，又是另一種不同的形象和境界了。接下來，我們將觀察《達莊論》所突顯的理想人格為何？很特別的，阮籍在《達莊論》中，僅對「至人」的人格加以描述，他的說法是：

至人者，恬於生而靜於死。生恬則情不惑，死靜則神不離，故能與陰陽化而不易，從天地變而不移。生究其壽，死循其宜，心氣平治，消息不虧。（《達莊論》）

阮籍所說的「至人」，就是對他所體會的莊子學說具體的回應，在處世的境界上，「至人」的「生恬則情不惑，死靜則神不離，故能與陰陽化而不易，從天地變而不移」，這種境界，也是他所謂「至道之極，混一不分，同為一體，得失無聞」（《達莊論》）的境界。阮籍在《達莊論》中的「至人」，和《大人先生傳》的「至人」相比，似乎有其異曲同工之妙，因為《大人先生傳》的「至人」，「不避物而處，所覩則甯；不以物為累，所適則成」（《大人先生傳》），和《達莊論》「至人」的「大均淳固，不貳其紀。清淨寂寞，空豁以俟。善惡莫之分，是非無所爭。故萬物反其所而得其情也」（《達莊論》），似乎皆可稱之為「名教出於自然」的最佳典範了。

以上的分析，是阮籍在幾篇論文中的理想人格典型的呈現。他在這些篇章之中，藉由某些主題（「樂」），或對儒道兩家經典（如《老子》、《莊子》、《周易》等）的詮解過程中，突顯了上述的幾種理想人格，甚至他也逕以某些理想人格為題（「大人」）加以說明之。在這些篇章中，我們發現阮籍塑造出的理想人格，極具多樣性，不同名稱的就有「大人」、「至人」、「聖人」、「君子」等，若就不同篇章比較，同為「大人」、「聖人」之名，其人格的內涵，到達的境界，差距頗大，由此可知，阮籍著作中理想人格確實呈現多樣化的現象。

然而，如果我們把他的《詠懷》詩拿來讀一讀，那就更是精采，其中多樣化的情形，更是豐富，若做一大致的劃分，約略囊括了「聖君賢相」、「英雄豪傑」、「隱逸高人」、「逍遙仙人」等等不同的理想人格典型。以「聖君賢相」為例，我們以下面幾首為例：

姜叟毗周，子房翼漢。應期佐命，庸勳靜亂。身用功顯，德以名讚。（《詠懷》詩四言其七）

三后臨朝，二八登庸。升我俊髦，黜彼頑凶。太上立德，其次立功。仁風廣被，玄化潛通。幸遭盛明，觀此時雍。（《詠懷》詩四言其八）

類似傾慕聖君賢相開太平之世，創不朽功業之處，在阮籍的《詠懷》詩，佔有不少的比重，譬如「重華登庸，帝命凱元。鮑子傾蓋，仲父佐桓。」（《詠懷》詩四言其三）、「於赫帝朝，伊衡作輔。」（《詠懷》詩四言其一）、「王業須良輔，建功俟英雄。元凱康哉美，多士頌聲隆。」（《詠懷》詩五言其四十二）等皆是。在這些詩作中，阮籍充分表達對這些聖君賢相的欽慕，如果我們把這些觀點和他思想初期經世濟民的積極願望，以及其他的資料，做一對照，這種想法是不難理解的。除了「聖君賢相」之外，阮籍也表達了對「英雄豪傑」的頌揚：

視彼莊周子，榮枯何足賴？捐身棄中野，烏鳶作患害。豈若雄傑士，功名從此大。（《詠懷》詩五言其三十八）

臨難不顧生，身死魂飛揚。豈為全軀士？效命爭戰場。忠為百世榮，義使令名彰。垂聲謝後世，氣節故有常。（《詠懷》詩五言其三十九）

阮籍這方面的詩作，篇幅不多，但仍然突顯了「拔劍臨白刃，安能相中傷？」（《詠懷》詩五言其二十五）的英雄豪傑氣概。阮籍對英雄豪傑的傾慕，或許一方面來自於大時代的呼喚，也可能一方面來自當時對人物品評的思潮¹⁰，但無論如何，阮籍在創作這類主題，氣魄慷慨激昂，雖表現出來的與「聖君賢相」的氣質未必相同，卻也是阮籍所嚮往的理想人格典型。

《詠懷》之作，本是抒發詩人的感懷，阮籍面對惡劣的時代環境後，詩作中常見頌揚「聖君賢相」、「英雄豪傑」之後，便緊接著傾訴因時運不濟，對效法隱士、求仙慕道的渴望，其詩中的敘述如下：

於赫帝朝，伊衡作輔。才非允文，器非經武。適彼沅湘，託分漁父。優哉！游哉！爰居爰處。（《詠懷》詩四言其一）

隱鳳棲翼，潛龍躍鱗。幽光韜影，體化應神。君子邁德，處約思純。貨殖招譏，簞瓢稱仁。夷叔採薇，清高遠震。齊景千駟，為此埃塵。嗟爾後進，茂茲人倫。

10 史載阮籍「嘗登廣武，觀楚漢戰處，歎曰：『時無英雄，使豎子成名！』登武牢山，望京邑而歎，於是賦《豪傑》詩。」（《晉書》卷四十九，〈阮籍傳〉），可見其對英雄豪傑的嚮往，時刻迴盪在心中。關於「英雄」的概念，在早於阮籍的劉邵《人物志》中，已有深入的討論，可見當時已是公認的理想人格典型，其語曰：「夫草之精秀者為英，獸之特群者為雄。故人之文武茂異，取名於此。是故聰明秀出謂之英，膽力過人謂之雄，此其大體之別名也。…夫聰明者，英之分也，不得雄之膽，則說不行。膽力者，雄之分也，不得英之智，則事不立。」（《人物志》卷中，〈英雄第八〉）。至於「英雄」為何在當時會成為理想的人格典型，田文棠的說法可供參考，他的意見是：「建安時期不拘一格選拔人才，積極為國建功立業的社會風尚和時代精神，對阮籍有很大的影響，從其《詠懷》詩中，常見歌頌豪傑之士。」（詳見所著《阮籍評傳—慷慨任氣的一生》，南寧：廣西教育出版社，1994，頁7）。

華門圭竇，謂之道真。（《詠懷》詩四言其十一）

昔年十四五，志尚好書詩。被褐懷珠玉，顏閔相與期。開軒臨四野，登高有所思。丘墓蔽山岡，萬代同一時。千秋萬歲後，榮名安所之！乃悟羨門子。嗷嗷令自嗤。（《詠懷》詩五言其十五）

上引詩作中，阮籍既對「聖君賢相」、「英雄豪傑」，表現了高度的讚賞與認同，卻因時局惡劣，又對隱士與仙人的超絕塵俗、優哉游哉的生活境界，寄予高度的羨慕之意，可見其對兩類型幾乎是相對立的理想人格，皆有著如此高度的推崇，顯然是外在世局的影響所致¹¹。除此之外，阮籍也對儒道的學術主張，透過人格形象的互動，有十分鮮明的敘述：

人誰不設，貴使名全。大道夷敞，蹊徑爭先。玄黃塵垢，紅紫光鮮。嗟我孔父，聖懿通玄。非義之榮，忽若塵煙。雖無靈德，願潛于淵。（《詠懷》詩四言其六）

儒者通六藝，立志不可干。違禮不為動，非法不肯言。渴飲清泉流，飢食并一簞。歲時無以祀，衣服常苦寒。屣履詠南風，緼袍笑華軒。信道守詩書，義不受一餐。烈烈褒貶辭，老氏用長歎。（《詠懷》詩五言其六十）

這兩首詩，似乎都歸趨於老莊，但我們觀察詩中的陳述後，不難發現其中的情思是曲折的。在肯定與否定之間，隱藏著深深的無奈與徬徨，他對兩家的學說，並不是積極的接受或否定，而是以「潛」、「歎」之類的詞做結，希望為勞頓的生命，尋覓一個安身之處而已。

從上文的討論可知，阮籍塑造的理想人格充滿著多樣性的特質，不僅在其有關闡釋儒道經典的論文中可見，其《詠懷》詩作，也呈現了這樣的特質。我們發現，除了在阮籍文字著述的表面，看到了如此多樣化的理想人格，仔細觀之，還可以發現，阮籍對《老子》、《莊子》、《周易》等的詮釋作品，以及單一主題的《樂論》、《大人先生傳》，某些名稱相同的理想人格，其內涵卻有所差異。譬如《大人先生傳》和《通易論》中的「大人」、《大人先生傳》和《樂論》、《通易論》的「聖人」；某些名稱不同的理想人格，可能是在同一境界的不同表述而已，譬如《通易論》和《達莊論》中的「聖人」和「至人」。

此外，阮籍的《詠懷》詩，在歷數自己的艱難境遇中，腦中所浮現出的理想人格的形象，似乎又比這些詮釋經典之作，更加繁複多樣些，如果我們把這部分也加下去，便可了

11 關於外在的時局變化對阮籍的影響，我們可以參考田文棠的意見，他說：「阮籍的整個思想和言行，其實正是存留於他心靈深處的建安時代的積極精神在遭到無情壓抑和打擊後的產物，是其儒家的濟世理想在殘酷的現實面前徹底破滅之後，轉而以道家的無為思想及其“自然之道”為武器，深入批判儒家所謂禮法名教以及司馬氏的黑暗政治的必然結果。」（詳見所著《阮籍評傳—慷慨任氣的一生》，南寧：廣西教育出版社，1994，頁2-3）。

解阮籍的確對理想人格的塑造，下了很大的功夫，而其間的複雜性，也可見一斑，由此，我們也可反證以單一理想人格的形象試圖代表阮籍的全貌，的確是有待商榷的。接下來，我們就得開始深入了解阮籍塑造理想人格的歷程中，他採取了哪些策略，這是因為，塑造理想人格的方式，直接牽涉到的就是思想家對理想人格的界定，和他之所以突顯理想人格的動機，這是我們進行深入探討阮籍思想架構的敲門磚，也是合理地處理阮籍理想人格問題的必要步驟。

理想人格的塑造歷程

觀察阮籍著作，我們可以發現他所塑造的理想人格，的確是多樣性的，事實上，其塑造理想人格的方式，也是有其策略性的考量。我們認為，阮籍在塑造理想人格的歷程中，這些策略性的考量，乃是為順應其理想人格、理想境界而發的。然而，誠如前述，阮籍塑造理想人格時，似乎在詩在文，皆有不同的創作表現，而且單篇論文對理想人格和理想境界等，論述較詳，詩作則甚為簡約，這或許是創作動機不同，或拘於體例所限，也有可能有意圖地作一區別，我們將在後文討論。但，阮籍試圖呈現多樣化的理想人格典型，這種現象，不僅出現在透過主題申論、人物典型和經典詮釋等三種管道的論文之中，也在其《詠懷》詩中，可以輕易的發現。

我們先從單篇論文談起。首先，最明顯的就是阮籍的《大人先生傳》，這篇論文中，不同的人物典型中，呈現出某種「層級性」的論述。《大人先生傳》一文裏，除了主角「大人先生」外，阮籍提出了「君子」、「隱士」、「薪者」三種人物典型，對主角「大人先生」而言，其他三者都是負面的角色，而阮籍用後三者成功的烘托「大人先生」的形象。這些人物中，「大人先生」對「君子」的抨擊最為劇烈，大人先生說：

今汝尊賢以相高，競能以相尚，爭勢以相君，寵貴以相加，驅天下以趣之，此所以上下相殘也。竭天地萬物之至以奉聲色無窮之欲，此非所以養百姓也。於是懼民之知其然，故重賞以喜之，嚴刑以威之；財匱而賞不供，行盡而罰不行，乃始有亡國戮君潰敗之禍。此非汝君子之為乎？汝君子之禮法，誠天下之殘賊、亂危、死亡之術耳。（《大人先生傳》）

「君子」所把持的「禮法」，是「天下之殘賊、亂危、死亡之術耳」，可見阮籍對積極用世，卻以禮法桎梏人心，造成「上下相殘」的做法，給予最嚴厲的抨擊。接下來，「大人先生」對急於舒憤的「隱士」，說出一番「至人」的境界後，就評價他的做法是「悲夫，子之用心也！薄安利以忘生，要求名以喪體，誠與彼其無詭，何枯槁而迫死？子之所好何足言哉？吾將去子矣。」（《大人先生傳》）。「隱士」看出世衰道微，也就是君子的那套「誠天下之殘賊、亂危、死亡之術耳」的禮法，所以寄身山野，悲觀的認為「人不可與為儔，不若與木石為鄰」，但此「抗志顯高」之舉，卻也不能為大人先生所認同。然而，大人先生雖覺「隱士」可悲，卻不似之前對君子的強烈攻擊，這是我們應該注意的。

《大人先生傳》的第三個人物是「薪者」，大人先生對他的「富貴俛仰間，貧賤何必終？……得志從命升，失勢與時隕。寒暑代征邁，變化更相推。禍福無常主，何憂身無歸？」（《大人先生傳》）的想法，竟報以「先生聞之，笑曰：『雖不及大，庶免小矣。』」（《大人先生傳》）的評價，這樣的評語，顯然比大人先生先前對「君子」和「隱士」的說法好很多，但卻仍無法與「大人」的境界相擬。由此可見，阮籍在《大人先生傳》中，顯然是有意識的藉著層級性的策略，逐步突顯「大人先生」的優越地位。因此，藉由不同角色的層級性呈現，逐步汰除枝冗，阮籍就能把「大人先生」的人格典型，藉著排除君子、隱士、薪者不同形象，彰顯其「超世而絕群，遺俗而獨往」的特性了。

阮籍在《大人先生傳》中以層級性的策略，突顯了最終的理想人格——大人先生，那麼他在其他著作中，使用了哪些策略呈現別種類型的理想人格呢？我們認為，在其他著作中，乃至《大人先生傳》，都使用了對比性的策略，突顯了不同的理想人格典型。以《大人先生傳》為例，阮籍在悲嘆「隱士」的用心時，對比性地提出「至人」的人格，他說：「至人無宅，天地為客；至人無主，天地為所；至人無事，天地為故。無是非之別，無善惡之異，故天下被其澤，而萬物所以熾也。」（《大人先生傳》）。阮籍之意，乃在於認為隱士「抗志顯高」之舉，就在於沒有「至人」的「無是非之別，無善惡之異」的超脫，所以自限牢籠，無法超拔，然而，在《大人先生傳》中的「至人」和「大人」，其高下地位為何？有學者認為這是同一境界的兩種應世態度¹²，但這似乎不具說服力，因為「隱士」之後還討論「薪者」，而「薪者」的處世態度在某些方面，似乎類同於「至人」，但在《大人先生傳》中，不能說是最高的理想人格。

我們再以《樂論》來看，阮籍在該篇所突顯的「聖人」，除了是「順天地之體，成萬物之性」的作樂者外，特別在兩種狀況之下，「聖人」的存在彌足珍貴，其一是：

其後聖人不作，道德荒壞，政法不立，化廢欲行，各有風俗。故造始之教謂之風，習而行之謂之俗。……輕死，故有火焰赴水之歌；清蕩，故有桑間、濮上之曲。各歌其所好，各詠其所為，歌之者流涕，聞之者歎息，背而去之，無不慷慨。懷永日之娛，抱長夜之歎，相聚而合之，群而習之，靡靡無已。棄父子之親，弛君臣之制，匱室家之禮，廢耕農之業，忘終身之樂，崇淫縱之俗。（《樂論》）

在這種惡劣的社會秩序之下，聖人便以樂「為進退頹仰之容也，將以屈形體，服心意，便所修，安所事也。歌詠詩曲，將以宣平和，著不逮也。鐘鼓所以節耳，羽旄所以

12 許建良認為《大人先生傳》中的「大人」和「至人」都是缺乏現實性的，屬於同一層次（詳見所著《魏晉玄學倫理思想研究》，北京：人民出版社，2003，頁213），另外同書中又提到：「就大人和至人而言，在“默探道德”、“不與世同”等主動探索的方面，大人超過至人；在“不避物而處”、“不以物為累”等盡社會責任的領域，至人則遠遠優於大人。」（頁207），本文認為《大人先生傳》中的「大人」和「至人」，不能相互比較高下，他們也不是同一層次，這不僅可從《大人先生傳》中的層級性看出，他們所嚮往的最高境界，也未必相同。

制目。聽之者不傾，視之者不衰；耳目不傾不衰則風俗移易。故移風易俗莫善于樂也。」（《樂論》），發揮其重整社會秩序的功能，故其儒家思想意味濃厚¹³。另外一種狀況，則是聖人了解「禮與變俱，樂以時化」的觀念，所以作為後王，不讓淫靡過時的禮樂充斥，便起而做到：

五帝不同制，三王各異造，非其相反，應時變也。夫百姓安服淫亂之聲，殘壞先王之正，故後王必更作樂，各宣其功德于天下，通其變使民不倦。然但改其名目，變造歌詠，至于樂聲，平和自若。（《樂論》）

《樂論》中的「聖人」，自然是「順天地之體，成萬物之性」而作樂，但阮籍特別強調他在移風易俗，以及順變而應時的重要地位。因此，阮籍對前一個部分，採取的是正面的陳述，後兩個角色，則運用了對比性的策略。

《達莊論》的內容，原本是採對話體的形式，一批縉紳好事之徒，標榜著「生乎唐虞之後，長乎文武之裔，遊乎成康之隆，盛乎今者之世，誦乎六經之教，習乎吾儒之跡。」（《達莊論》）的立場，以「天道貴生，地道貴貞，聖人修之，以建其名，吉凶有分，是非有經，務利高勢，惡死重生，故天下安而大功成也。」（《達莊論》）的說辭，駁斥莊周「齊禍福而一死生，以天地為一物，以萬類為一指」的主張。由此，阮籍借先生之口，說出「至人」為：「至人者，恬於生而靜於死。生恬則情不惑，死靜則神不離，故能與陰陽化而不易，從天地變而不移。生究其壽，死循其宜，心氣平治，消息不虧。」（《達莊論》）。很明顯的，阮籍在《達莊論》中塑造的「至人」，就是透過對比性的策略，完成其理想人格內涵的論述的。

從文本上看，《通老論》篇幅較短，無從看出對比性的策略，同樣地，《通易論》對理想人格的塑造也比較少長篇幅的對比性討論。然而，我們仍然可以從其中的散論中，看出阮籍使用對比性的策略突顯這些理想的人格，譬如「庖犧氏當天地一終，值人物憔悴，利用不存，法制夷昧，神明之德不通，萬物之情不類；於是始作八卦。」（《通易論》），庖犧氏為古之聖王，其始作八卦，就在「神明之德不通，萬物之情不類」的惡劣時局之下，阮籍借對比的方式，彰顯理想人格的用心，昭然若揭。再見一例，阮籍稱「養善反惡，利積害生，剛過失柄，習坎以位，上失其道，下喪其群，於是大人繼明，照于四方，顯其德也。」（《通易論》），此語謂「大人」於「上失其道，下喪其群」的亂世之中，顯其「發輝重光」（《通易論》），光耀四方之德，可見其重要性。再者，又見「柔處中，剛失位，利與時行，過而欲遂，小亨正象，陰皆乘陽，陽剛陵替，君臣易位，亂而不已，非中之謂，故

13 上述主張分期的學者，如丁冠之等人，皆將《樂論》視為阮籍初期的作品，為儒家學說的代表，所以這樣的看法幾乎成為共識，但周大興認為《樂論》實非傳統儒家說法，而是採用了正始玄學以來道家自然平淡之旨（詳見所著〈阮籍《樂論》的儒道性格評議〉，《中國文化月刊》第161期，1994，頁74）。本文的看法是，我們基本上同意《樂論》濃厚的儒家學說內涵，但其中已然滲入道家自然的觀念，也是事實，因此，這個事實將成為我們討論阮籍理想人格塑造與衝突時的切入點之一，本文將在後文再行申論。

君子思患而豫防之，慮其敗也。」（《通易論》），身居臣德的「君子」，在亂世之際，能做到「思患而豫防之」，正是可貴之處，阮籍由此突顯其重視倫理份位，對不同理想人格典型的關注。凡此種種，都是明證，我們認為這些論述方式，都是阮籍有意識地進行以對比性的策略，塑造其心中眾多的理想人格。

前文曾論及，阮籍的《詠懷》詩中所呈現的諸如「聖君賢相」、「英雄豪傑」、「隱逸高人」、「逍遙仙人」等四種理想人格形象，也是以對比性的策略塑造的。但與主題申論、人物典型和經典詮釋等三種管道的論文不同的是，阮籍的《詠懷》詩所塑造的四種理想人格形象，多是兩兩成對出現，但其肯定一方，放棄一方，卻不是正反之間，或是優劣善惡的選擇，而是現實環境的惡劣，逼於無奈，只能消極地作某種痛苦的抉擇而已。譬如：

人生若塵露，天道邈悠悠。齊景升丘山，涕泗紛交流。孔聖臨長川，惜逝忽若浮。去者余不及，來者吾不留。願登太華山，上與松子遊。漁父知世患，乘流泛輕舟。（《詠懷》詩五言其三十二）

王業須良輔，建功俟英雄。元凱康哉美，多士頌聲隆。陰陽有舛錯，日月不常融。天時有否泰，人事多盈沖。園綺遯南岳，伯陽隱西戎。保身念道真，寵耀焉足崇？人誰不善始，勉能克厥終。休哉上世士，萬載垂清風。（《詠懷》詩五言其四十二）

從「王業須良輔，建功俟英雄。元凱康哉美，多士頌聲隆」到「園綺遯南岳，伯陽隱西戎。保身念道真，寵耀焉足崇？」，阮籍顯然經過一番痛苦的掙扎，這個心理的轉換，源自於「陰陽有舛錯，日月不常融。天時有否泰，人事多盈沖」的體會。而「齊景升丘山，涕泗紛交流。孔聖臨長川，惜逝忽若浮」之語，更足以彰顯其嚮往事業之廣大，理想之崇高的心情下，難免有「去者余不及，來者吾不留」之嘆，故無奈地發出「願登太華山，上與松子遊。漁父知世患，乘流泛輕舟」的感傷與悲鳴了。阮籍在《詠懷》詩中所採用突顯理想人格的方式，也是一種對比性的策略，只是對比的兩方，不是一正一反，一優一劣，而是在現實無奈之下，不得不有所捨棄，有所追尋而已。

前文的討論中，我們已經歸納了阮籍塑造理想人格的兩種方式：一是層級性的策略，一是對比性的策略。然而，這兩種方式，乃就阮籍著作中個別理想人格的塑造而言的，換句話說，就塑造的過程而言，本文僅述及阮籍文本中個別理想人格的論述內涵，尚未以整體的角度，對阮籍塑造理想人格的方式，加以探討。

如果全面性的觀察阮籍塑造理想人格的方式，不難發現，大概有兩種特性值得我們注意的，它們分別是：現實性和排他性。首先便是其現實性特強。我們認為，阮籍無論是在單篇論文或《詠懷》詩作中的理想人格，從來都不是一開始就無端出現於光怪陸離，虛幻縹緲的環境中，完全不食人間煙火，執意在與人世隔絕的。阮籍單篇論文中的「聖人」、「君子」固然如此，而其所塑造的「至人」、「大人」之可貴，就在其見世道險惡，能優游

其中，或超脫自在的絕對自由的精神，所以仍不脫現實性的思考。此外，《詠懷》詩中的「聖君賢相」、「英雄豪傑」等理想人格，固然也是植基於現實的世界，而其選擇的「隱逸高人」、「逍遙仙人」等不問世事、逍遙自在的人格，可貴之處，在其不與世同，高壽無羈的處世態度。但阮籍對此產生嚮往之因，乃在於現實之不可為，不得已而為之，故其塑造之法，還是不脫現實性的考量，前文所引，皆是明證。

其次，阮籍塑造理想人格時排他的現象十分明顯，所謂的排他性，便是如果兩種人格典型同時出現，作者唯有擇其一，棄其一，斷無兼容並蓄之理，而排他之意，才得以透過某些負面或對立人格的捨棄，突顯作者的理想人格典型。阮籍的著作中涉及理想人格的塑造，多有這種現象譬如《大人先生傳》所要突顯的是「大人」，之前就先托出「君子」、「隱士」、「薪者」等人物作為排斥的對象；《達莊論》的理想人格是「至人」，就有一負面的人格—縉紳先生，作為「至人」所摒棄者。此外，《詠懷》詩中，阮籍對「聖君賢相」、「英雄豪傑」和「隱逸高人」、「逍遙仙人」的選擇，至少從表面上看，也是非常明確的。當然，承上文所論，阮籍的抉擇，或因於嚴格遵守前賢的價值標準，或苦於現實環境的逼迫，《詠懷》詩的抉擇過程或許更為曲折些，但我們從文字表面而論，這種取其一，棄其一的說辭，確實是顯而易見的。

筆走至此，我們又發現了阮籍塑造多樣化理想人格的歷程中，其衝突性是十分明顯的，而其理想人格的「衝突性」，則是搭配著塑造方法的「現實性」、「排他性」為基礎，運用「層級性」、「對比性」兩種策略，系統性的呈現在其一連串的著作之中，藉以和盤托出他心中不同理想人格的形象。因此，若以縱向的時間序列發展觀而言，不同時期作品的理想人格塑造，最明顯的就是其理想人格間的衝突現象，阮籍在著作中塑造相互衝突的理想人格，刻意地營造某種衝突的表現，人們從所塑造的理想人格的衝突，進而感受到其內心的衝突與徬徨，是故，欲掌握阮籍塑造理想人格的真意，似乎得從其衝突性開始思考，方得其要。就在此「衝突性」上，阮籍思想的發展脈絡，因而有所區隔；若以橫向的思想類型比對而言，著作間不同理想人格的差異，也在此「衝突性」上，彰顯出阮籍思想的確有某種矛盾和徬徨，這種現象，時而借用儒道經典抒發，時而就時事的因緣詠懷。於是，就阮籍理想人格的「衝突性」不僅是他塑造各種人格典型的策略，似乎也是他建構思想特色的一種策略，所以本文接下來就要進一步討論此「衝突性」，在阮籍塑造理想人格時的意義，以及在他整個思想體系上的地位。

理想人格典型間的衝突性

前文中，我們已經大致把阮籍著作中有關理想人格的部分，作了一番整理。在這些敘述中，阮籍對理想人格的呈現模式，可大致分成兩種：一是在其論文之中，透過主題申論、人物典型和經典詮釋等三種管道，突顯了諸如「大人」、「聖人」、「至人」、「君子」等理想人格；一是在其《詠懷》詩中，經由個人學術背景、生活境遇與政治角色的反省，提出了「聖君賢相」、「英雄豪傑」、「隱逸高人」、「逍遙仙人」等理想人格形象。再者，我們從阮籍的詩作中，發現了不同於其單篇論文的幾個特點：其一，兩者的理想人格典型，似

乎很不相同，例如「英雄豪傑」和「逍遙仙人」在單篇論文中未見，類似「隱者」的「隱逸高人」，根本就是《大人先生傳》中的駁斥對象；其二，單篇論文所呈現的理想人格較為集中，每篇都有他要呈現的主要理想人格，《詠懷》詩的理想人格較為複雜，而且常見某詩中同時烘托出迥然對立的理想人格；其三，可能由於篇幅所限，《詠懷》詩無法像單篇論文一樣，把理想人格的典型和理想境界，和盤托出，再者，可能由於詩的特殊屬性，阮籍在《詠懷》詩中呈現理想人格時，不僅不明確所指，常以意象的形式出現，故增加了極大詮釋的空間¹⁴。

即此，若以我們先前對「理想人格」的定義，是否《詠懷》詩中所呈現的人格典型，便無法稱之為「理想人格」了呢？我們的答案是否定的，這是因為，詩的體制本來篇幅有限，而且阮籍對如「聖君賢相」、「英雄豪傑」等的嚮往，也可由其單篇論文佐證。另外，相對於對「隱逸高人」、「逍遙仙人」等的傾慕，站在積極用世的對立面下，不僅可與阮籍其他詩作相參，考之立身行事，也不難察知¹⁵，也正因為這種寫作的特性，所以歷代詮解者，各有所得。因此，我們認為阮籍在詩中的理想人格的意義是明確的，所欲達成的境界也是存在的，但其特色，便是對讀者不斷地開放解讀的權利¹⁶，而讀者所憑藉的工具，就是必須參讀其他論文、史傳和詩篇的文字了。

由此，我們可以看出阮籍的確對理想人格的塑造，十分重視，也下了一番功夫，並呈現了多樣化的現象，然而，這種現象，不由得讓我們產生了兩個疑問：其一，阮籍的論文和詩作中的理想人格，為何不盡相同呢？其二，阮籍在著作中呈現了那麼多的理想人格，到底哪一個是他心目中的最後也是唯一的答案呢？

這兩個問題，已經涉及阮籍思想內涵的建構方式，本文將在接下來的討論中，一一

14 渠曉云歸納《詠懷》詩中的意象表現，可區分為六大體系，分別是：「日意象」、「鳥意象」、「植物意象」、「道路意象」、「神仙意象」和「自創人物意象」等。譬如在「鳥意象」中，阮籍常以孤鳥、鴻鵠、鳳凰自況，並以燕雀與黃鵠、鳴鳩與焦明對舉，表明自己高潔的心智。（詳見所著〈阮籍《詠懷》詩的意象魅力〉一文，收入《山西大學學報》26（2），2003，頁33-37），也正因如此，後世詮詩者，可將此不確指但又涵義豐富的意象，加以引申發揮，故而可增加極大的詮釋空間。

15 阮籍在《詠懷》詩中多次提到王子晉、羨門子、松喬、赤松子等仙人，並對其逍遙的境界，羨慕不已，此外，他也對漁父、箕山許由、蓬戶士等隱士，表達了衷心效法之意願。史籍也記載了他在蘇門山與隱者對嘯的美談（詳見《三國志·魏書》卷21，〈阮籍傳〉），以上種種，皆可相互參見阮籍對「隱逸高人」、「逍遙仙人」兩類理想人格，確實傾心嚮往之。

16 譬如阮籍《詠懷》詩有一首：「炎暑惟茲夏，三旬將欲移。芳樹垂綠葉，青雲自逶迤。四時更代謝，日月遞差馳。徘徊空堂上。切怛莫我知。願睹卒歡好。不見悲別離。」（《詠懷》詩五言其七），元人劉履的評析為：「此篇憂魏祚將移於晉，猶四時之代謝，日月之遞馳，恐終不能遇耳……篇末復謂願見君臣終於歡好，不致篡奪，而有乖離之傷。其忠愛懇切，至於如此。」（《選詩補注》），這種詮解方式，顯然是從政治意識上立論的，但詩中實未言政事，其涵義全憑詮釋者自行挖掘。這種詮詩方式，我們可以借用傅偉勳「蘊謂」的觀念，他認為：「我們在『蘊謂』層次的首要工作，即在通過思想史上已經有過的許多原典詮釋進路探討，歸納幾個較有詮釋學份量的進路或觀點出來，俾能發現原典思想所表達的深層義理，以及依此義理可能重新安排高低出來的多層詮釋蘊涵。」（詳見所著《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北：東大圖書公司，1990，頁27）。由此可知，阮籍未明確詩中所指，雖然鍾嶸說他「厥旨淵放，歸趣難求。」（《詩品上》），劉勰之所以稱他「阮旨遙深」（《文心雕龍·明詩》），但詮詩者卻可自由地從不同的角度切入，掌握詩中的蘊含，正如劉履的解詩方式，就是最好的例子。

解決，但在回答上述兩個問題前，我們可能應該要先釐清兩個基本的觀念。其一是中國古代的思想家在學術的建構過程中，所討論和思考的問題，其承自前賢處，是一套思想系統的繼承與反思，在對應時局挑戰時的表現，卻不必與此盡同。如阮籍以儒家的角度思考「樂」和《周易》的問題，和以道家老莊的觀念討論「治化之體」、「大人」形象和「齊物」的觀念，似乎在現實生活中，與其應對政治鬥爭、生活挑戰的想法所產生直抒胸臆的《詠懷》詩，內涵未必相同¹⁷。

其二，對阮籍而言，其一生都在徬徨與矛盾的掙扎之中，學者已多有論及。前文已經提到，目前對阮籍思想的解讀，是採時間序列的發展觀，也有了基本的共識。但以此研究而論，阮籍後期的思想即是其整體思想的全貌嗎？換句話說，阮籍後期發展的確已經走到了全然「越名教而任自然」的地步，但他就已完全服膺於此，意味著前期的思想此時便消失殆盡了嗎？至少史傳中阮籍的言行紀錄¹⁸，以及《詠懷》詩內涵中的種種現象，都很難讓我們認同這樣的觀念，因此，若干學者也開始採橫向的研究方式，探討阮籍前後期思想的互動與影響¹⁹。就此看來，以「大人」作為阮籍唯一的理想人格的做法，或許不太合理，連同前一觀念，如果我們要全盤掌握阮籍如何塑造其心中的理想人格，除了必須祛除單一或最完美的想法人格的想法，他在學術建構與實際生活不同的立場下，可能會產生不太一致的理想人格典型。

一般學術界上意見，多認為阮籍身處矛盾困扼的環境之中，表現在其思想上，便是呈現出時間序列的發展觀；在歷史的表現上，他的言行不與世合，與傳統儒道的形象，亦皆無法契合，故若干學者不認同阮籍為思想家，認為他的學術思想價值不高²⁰。我們認為，若以後世的學術標準，阮籍實在稱不上思想家，但他在魏晉玄學的發展過程中，佔有非常重要的地位，卻是不爭的事實，所以他對後世的影響，我們認為除了詩文之外，思想境界的拓深，不同學術體系的傳承貫通，以及在人生意義的展開上，更是具有多方面、多角度

17 這是一個很有趣的現象，思想家繼承傳統，卻又得面對現實的挑戰，所以其作品中，常會有某些不和諧的狀況，正如馬小虎所說：「哲學家及其派別的哲學”自我觀”與他們自己實際生活中的自我往往並非同一。」（詳見所著《魏晉以前個體”自我”的演變》，北京：中國人民大學出版社，2004，頁31），阮籍詮釋儒道經典的論文，和詠懷的詩作之間的差異性，正是這種現象的最好說明。然而，兼具思想家和詩人的阮籍，他在不同類型作品所呈現的理想人格，都是本文關切的焦點。

18 史載阮籍「時率意獨駕，不由徑路，車跡所窮，輒痛哭而反。」又「嘗登廣武，觀楚漢戰處，歎曰：『時無英雄，使豎子成名！』登武牢山，望京邑而歎，於是賦《豪傑》詩。」另見「籍本有濟世志，屬魏晉之際，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，遂酣飲為常。」（《晉書》卷四十九，〈阮籍傳〉）這些都是足以說明阮籍福國濟世之心未滅的佐證。

19 高晨陽認為：「阮籍的思想演變，只是理論表層或理論興趣的轉向，而不是意識深層的觀念轉換。其早期儒家式的理想與信念業已形成一種根深蒂固的”情結”，牢牢地潛藏在他的心理底層。」（詳見所著《阮籍評傳》，南京：南京大學出版社，1997，頁3），本文十分認同高氏這樣的看法，並具體的將這個觀念，應用在阮籍理想人格的探討之上。

20 譬如張岱年說：「何王同時又有阮籍嵇康等，提倡自然，菲薄禮教，在行動上放蕩不羈，善作驚人的傳語，其實他們的理論造就並不甚深。」（詳見所著《中國哲學大綱》，北京：中國社會科學出版社，1982，頁19）；牟宗三先生曾言：「阮籍只是表現『生命』之領域，而不能表現玄理與玄智。」（詳見所著《才性與玄理》，台北：台灣學生書局，1989，頁294）

的蘊涵。因此，何妨就阮籍去研究阮籍，他的特殊之處，就是他之所以可貴之處，他思想中的矛盾與衝突，其實是大時代知識份子的縮影，他在理想與現實的不同表現，就是他思想之所以特出之處，也是其融會前賢，下開萬代的典範。

綜上所述，阮籍在費心呈現多樣性的理想人格，以及策略性的塑造不同類型理想人格過程中，隨著不同時期的思想轉換，他複雜的理想人格形象，實具有高度的「衝突性」。譬如單篇論文中「縉紳先生」與「至人」、「大人先生」和「君子」、「隱士」、「薪者」之間的衝突；論文之間的，諸如《大人先生傳》和《通易論》中的「君子」的衝突，此外，《詠懷》詩中的「聖君賢相」、「英雄豪傑」，以及「隱逸高人」、「逍遙仙人」之間的衝突等，這些都是其衝突性的明顯證據。正因如此，學者們以時間序列的發展觀，列述阮籍前後期思想的差異，故而有「擁護名教」、「名教出於自然」到「越名教而任自然」三階段的思想變化結論。但以本文前述的塑造方式而言，阮籍著作中有關理想人格的衝突與矛盾，似乎是其有意為之，而此意圖搭配著塑造方法的「現實性」、「排他性」為基礎，運用「層級性」、「對比性」兩種策略，系統性的呈現在其著作之中，藉以和盤托出他心中不同理想人格的形象。事實上，阮籍理想人格間的衝突性，不僅在其著作中的篇幅之間，也存在篇幅內的論述中，這種現象，不僅單篇的論文如此，《詠懷》詩也是這種現象，這是我們應該要特別注意的。

阮籍的著作內涵如此地繁複，而且其塑造之人格之間如此地具有衝突性，實非其他同時期的思想家可比。如果，我們純以時代環境的客觀影響論之，或許難以完全讓人信服，因為魏晉時期的時代動盪，並非阮籍一人完全承擔，阮籍如此回應時局，他人未必如此，阮籍之著作與言行，乃在同一時代下屬於個人主觀心靈的投射產物，因此，時代的影響固然重要，但個人的思考方式和內涵，或許才是關鍵的因素。阮籍的著作，提供了我們進入其主觀心靈的主要路徑，參以歷史上的所言所行，或許較能深入的掌握他思想的核心。事實上，一般多認為阮籍思想的矛盾和痛苦，是因為時代環境的打壓，導致他心中理想破滅，如果順著這種的說法，阮籍理想人格的「衝突性」，就得從客觀環境詮之。

當然，這種解讀方式，有其重要的價值，但如果就哲學思考的本質上來說，或許可以再提煉到抽象的層次，廣義的就思想家主觀心靈的思維創造來看，此乃對理想與現實的落差所引發的深入思考而言²¹。因此，若干學者認為這就是阮籍的特色，其關鍵處在把「政治哲學」轉為「人生哲學」²²，把「有、無」關係的問題轉為「自然與名教」關係的

21 任繼愈的看法是：「正始之後，司馬氏把名教作為鬥爭的手段，人們被迫只能在自然與名教之中，選擇其一。所以從表面上看，這種選擇似乎是在選擇是否接受司馬氏政權，也是在選擇儒家（名教）或道家（自然）的思想。但從深層意義上看，則是現實與理想的衝突已經發展到不可調和的地步，險惡的政治環境迫使人們或放棄理想與現實妥協，或堅持理想與現實抗爭。」（詳見所著《中國哲學發展史》（魏晉南北朝），北京：人民出版社，1988，頁150-151）

22 承接上注的意見，任繼愈接著說：「當現實變得更不合理，連調整的可能性也完全喪失時，玄學就從世界分離出來而退回到自身，用應該實現的理想來對抗現有的存在。…玄學發展到了這個階段，給自己塗上了一層脫離現實的玄遠之學的色彩，由政治哲學變為人生哲學，由外向變為內向，由積極用世變為消極避世。」（詳見所著《中國哲學發展史》（魏晉南北朝），北京：人民出版社，1988，頁151-152）

問題，這些說法，不管是以時間序列的思想發展觀，或者是平列式的著作對比，都能夠得到印證，所以都是在做解讀阮籍思想工作時，重要的參考。然而，以「理想與現實的落差」、「政治哲學」轉為「人生哲學」，乃至把「有、無」關係的問題轉為「自然與名教」關係的問題等的做法，對解釋阮籍思想的發展和衝突，雖然指示了大致的方向，但似乎還是略嫌空疏。

一般來說，學者大多以「越名教而任自然」來概括阮籍、嵇康的學術思想，因此，理想人格的問題，似乎也可以嘗試用「名教」和「自然」兩個範疇來討論。然而，即使如此，在使用「名教」和「自然」進行理想人格的討論時，似乎應該特別注意意義上的界定問題，否則很容易混淆兩者的關聯性²³。嚴格上說，「名教」和「自然」的論題，其涵義的討論不是魏晉時才開始的，先秦時期，儒道兩家學說中對此就已然各執已見了，魏晉之後，這個論題仍然是思想家的重要功課²⁴。再者，雖有許多學者在文獻的考證上下了不少功夫，但「名教」和「自然」的基本義、引申義和操作義之間，似乎仍有很大的拓展空間²⁵，更何況如果「名教」和「自然」是思想家們長期關切的重點，文獻中語詞的基本義，或許沒有辦法完全突顯兩者在引申義和操作義上的多面向內涵。

進一步來說，當我們把理想人格塑造的問題放入「名教」和「自然」的範疇來討論時，似乎是在進行兩者「引申義」上的努力，但是，就我們在前文的討論所得，一對一

23 本文經由前述的討論，已經得知，阮籍的理想人格，並非是單一的塑造活動，而是多樣化的內涵，而且彼此互有滲透、衝突，盤根錯節，因此，若以「名教」和「自然」討論理想人格，恐怕不能做對號入座的單純對應而已，下文當有詳論。更何況，我們認為「名教」和「自然」也非單純對立的兩個極端，正如余敦康所說：「名教與自然這對範疇反映了人們社會史實踐活動中的兩個矛盾的方面，蘊含了必然與自由，自在與自為等一系列豐富而深刻的哲學內涵，本身就是既對立又統一，緊密相連，不可分割。」（詳見所著《中國哲學論集》，瀋陽：遼寧大學出版社，1998，頁217）。是故，將「名教」和「自然」的內涵作一番概略性的界定，方可進而論及理想人格典型在其間的重要意義。

24 郭梨華認為：「雖說『自然/名教』是魏晉嵇、阮作為哲學問題的探討而提出的，且以名為教化之標的的歷史源頭可溯源至漢武帝時，但是得以『以名為教』之事實，實際上不得不導源至先秦中對『名/禮』之事實性與問題性之探究，在中國歷史中第一次關注此一問題並提出哲學性質之分析與說明的，確實是孔子與老子。」（詳見所著《王弼之自然與名教》，台北：文津出版社，2003）。郭氏顯然將「名教」和「自然」的論題，做了某種程度的開展，誠然，我們認為這種溯源式的尋根活動，有助於我們釐清玄學在「名教」和「自然」兩者的意義上，和先秦兩漢哲學的聯繫。譬如，康中乾整理了近代學者對魏晉玄學的相關定義後提出：「魏晉玄學，吸收了道家思想，從本體論這一角度來探討天人關係，以天為自然，同時又堅持儒家的人生價值、文化價值與社會理想，以人為名教。因而魏晉時期，天人關係的具體形式就是自然與名教的關係。」（詳見所著《有無之辨—魏晉玄學本體思想再解讀》，北京：人民出版社，1995，頁28），可提供我們作為參考。

25 郭梨華提到：「『自然-名教』是人在生存中必然面臨之境遇，亦即：人之事實就在：人有所以呈現的『自然』，但人也是一社會的存在，因此就有人文之創造，那麼如何解決可能因此而衍生之悖謬，一直是先哲所努力之處，只是在各個時代以不同之哲學問題為其轉換……」（詳見所著《王弼之自然與名教》，台北：文津出版社，2003，頁220），因此，「名教」和「自然」的論題，在各個時代是以不同的哲學問題轉換的，學者也用不同的角度加以探討，譬如前述康中乾以天人關係說之；余敦康認為是必然與自由、自在與自為等一系列豐富而深刻的哲學內涵；曾春海則理解為「無」與「有」、「體」與「用」、或「本」與「末」的關係（詳見所著《兩漢魏晉哲學史》，台北：五南圖書公司，2003，頁177）；任繼愈認為是現實與理想的衝突（詳見注27）等等，本文認為這些討論的角度，可以從「名教」和「自然」的基本義、引申義和操作義三方面，再做更深一層的思考。

的把如《樂論》的「聖人」對應「名教」，而把如《達莊論》的「至人」、《大人先生傳》的「大人」對應「自然」的做法，顯然是非常不合適的，至少對阮籍而言，就沒辦法說得通。這是因為，即使阮籍文中的「聖人」志在移風易俗，卻也沒有完全認同現存的「名教」社會，一開始他就是採批評的態度的，只是隨著思想發展，批評的程度有所不同而已，更何況從《樂論》的內容中，「自然」的觀念就已經出現了，遑論《大人先生傳》諸作了。從另一個角度看，如果將阮籍的「至人」、「大人」人格和「自然」畫上等號，也不盡合理，因為我們不能忽略他的「至人」、「大人」人格是從對「名教」社會中的關懷和批判而起，其中《達莊論》的「至人」的立場最為顯著，而即使在晚期的《大人先生傳》中已經將「自然」奉為最高準則，他在《詠懷》詩中的憂思、痛苦，和歷史表現上的違背禮教、遺落人世之舉，似乎也在證明著前期思想，也就是從「名教」社會實現自我的想法，仍然發揮著很大的影響力。

「名教」，如果就文獻的基本義而言，它指的是傳統群體社會的綱常制度，其中以君臣、父子關係最重要，執政者和主流思想拿它來教化人民，故有「以名為教」之說，因此，對身處於此群體之中的人來說，是一個客觀的事實。但就引申義而言，這個基本觀念則體現在群體實務運作上的各個層面²⁶，阮籍諸如「聖人」的理想人格當然就是這種思考的信仰者，《達莊論》的「至人」人格也未必完全否定這樣的事實。

「自然」，則是一套觀念，一種智慧，它源自於對天地萬物現象的觀察，並進而從中領悟一些因應時勢變化的智慧，從道家的立場來說，這是對應當時惡劣環境的策略，從齊物到逍遙，老莊為理想人格的典型，提供了新的思維。因此，就「自然」的引申義來說，它對當時深受迫害的痛苦心靈，提供了一定程度的慰藉，從某種意義上說，也為當時日漸腐敗的政局，提供了許多建言，譬如「無為而治」、「小國寡民」等皆是。因此，所謂的「自然」，較諸「名教」，展現了主觀的能動性，它代表了一種策略，一種智慧，而實踐此策略或智慧的場域與「名教」的範疇是密不可分的。我們認為阮籍在基本義和引申義上，遵循著先秦以來對「名教」與「自然」的基本思考模式 --- 以「名教」為客觀的事實，而且倡導「自然」作為應世策略的主觀能動性，不同的是，他採道家對「名教」的態度批評他所處的群體社會，而且將源自於道家的「自然」觀念，作為一種積極改造社會秩序的利器，並將這樣的理解，應用在理想人格塑造的問題之上。

因此，阮籍的「越名教而任自然」，在本文的理解上，是以「自然」為武器，由之而

26 譬如陳寅恪先生認為：「名教者，依晉人解釋，以名為教，即以官長君臣之義為教，亦即入世求仕所宜奉行者也。」（詳見所著〈陶淵明之思想與清談之關係〉，收入《陳寅恪先生論文集》，台北：三人行出版社，1974，頁311）；余英時先的看法是：「魏晉所謂名教，乃泛指整個人倫秩序而言，其中君臣、父子兩倫，更被看作全部秩序的基礎。」（詳見所著〈名教危機與魏晉士風的演變〉，收入《中國知識階層史論》（古代篇），台北：聯經出版事業公司，1997，頁332）；張蓓蓓的說法是：「『名教』一詞的原始意義，應泛指一切『有名之教』，凡名相、名號、名分、名譽、名數，以及由此而產生的一切規矩法度都應包括在內。」（詳見所著〈名教探義〉，收入《中古學術論略》，台北：大安出版社，1991，頁13-28）。上面三種不同角度的「名教」範疇，似乎涵蓋的層面越來越大，尤其到張蓓蓓的定義時，「名教」幾乎涵蓋了人倫社會一切的觀念與實務操作規條了，本文非常認同這樣的看法，並將阮籍理想人格的思考，置入「名教」和「自然」的互動之下。

發展出一種應世的策略，用以批判、檢討現世的「名教」社會。但他這個思考的歷程中，令人印象深刻的是，無論思想的脈絡如何發展，他並未全然投入「自然」的懷抱，當然，也未曾做一個現實「名教」的堅決擁護者。如果我們將「自然」與「名教」視為鐘擺的兩端，阮籍的理想人格塑造的歷程從一開始就是打算擺到「自然」一方的，方向是明確的，但過程是猶豫反覆的，所以，他未曾真的擺到「自然」的那個極端，而且擺盪的過程中竟是如此的充滿了衝突性。

是故，阮籍在理想人格的塑造中，從「聖人」、「君子」到「至人」、「大人」的人格典範操作中，阮籍是徘徊於「自然」與「名教」之間的，也正因如此，他徬徨、憂悶、無助與不安。然而，他卻示範和引導了一個中國傳統知識份子對理想人格塑造的典型思維，也為無數孤寂卻又懷抱經世濟民的靈魂，提供了足以寬慰苦悶身心的一條管道！

結語

從上文可知，阮籍在理想人格的塑造上，的確下了很大的功夫，他在著作中多樣化的呈現不同的理想人格，也藉著層級性和對比性的策略，將一個個形象鮮明、寓意深遠的人格，做一具體的描述。此外，若是縱向地觀察阮籍思想的發展軌跡，以及橫向地探討他應對時局、懷抱理想的心態下，可見他在著作中所塑造的理想人格，在現實性和排他性的操作中，呈現了多樣化的不同人格間的衝突性，這是他的創作動機。

進而言之，如果我們將這種論述現象，放在「自然」與「名教」的範疇之下，他在塑造理想人格時所展現的衝突性，或許就不僅止情緒的抒發和對時局的抨擊而已，他所示範和引導的，正是這種擺盪於「自然」與「名教」之間的無奈與痛苦。再者，這種擺盪，也不能只視為是一時的苦悶或情緒發洩，在一個個理想人格的塑造過程中，諸如「至人」、「大人」、「聖人」、「君子」，我們都可以明確看出他傳承自儒道兩家的軌跡，但他並不以繼承為滿足，其論述理想人格的衝突性，和徘徊於「自然」與「名教」之間的思維，正是他期望揉合改造已有的學術遺產，創造出因應時局、建立理想社會的努力。這是本文探討阮籍的理想人格塑造歷程，以及其間的衝突性，再進而突顯此現象在「自然」與「名教」範疇上的應用，最主要的目的。

參考書目

一、中文部分

- 丁冠之：《中國古代著名哲學家評傳·阮籍》，濟南：齊魯書社，1982
 王曉毅：《放達不羈的世族》，台北：文津出版社，1990
 王曉毅：《儒釋道與魏晉玄學形成》，北京：中華書局，2003
 王曉毅：〈阮籍達莊論與漢魏之際莊學〉，《史學月刊》第二期，2004

- 丘爲君：《自然與名教—漢晉思想的轉折》，台北：木鐸出版社，1981
- 田文棠：《阮籍評傳—慷慨任氣的一生》，南寧：廣西教育出版社，1994
- 任繼愈：《中國哲學發展史》（魏晉南北朝），北京：人民出版社，1998
- 牟宗三：《才性與玄理》，台北：台灣學生書局，1989
- 李澤厚：《中國古代思想史》，台北：風雲時代出版公司，1990
- 李澤厚：《美的歷程》，瀋陽：遼寧大學出版社，1998
- 余英時：《中國知識階層史論》（古代篇），台北：聯經出版事業公司，1997
- 余敦康：《中國哲學論集》，瀋陽：遼寧大學出版社，1998
- 余嘉錫：《世說新語箋疏》，台北：華正書局，1989
- 辛旗：《阮籍》，台北：東大圖書公司，1996
- 林家驥注釋：《新譯阮籍詩文集》，台北：三民書局，2001
- 周大興：〈阮籍《樂論》的儒道性格評議〉，《中國文化月刊》第161期，頁61-80，1994
- 房玄齡等撰：《新校本晉書》，台北：鼎文書局，1978
- 高晨陽：《阮籍評傳》，南京：南京大學出版社，1997
- 許杭生：《魏晉玄學史》，西安：陝西師範大學出版社，1989
- 許建良：《魏晉玄學倫理思想研究》，北京：人民出版社，2003
- 康中乾：《有無之辨—魏晉玄學本體思想再解讀》，北京：人民出版社，1995
- 陳立：《白虎通疏證》，台北：廣文書局，1987
- 陳伯君：《阮籍集校注》，北京：中華書局，1987
- 陳寅恪：《陳寅恪先生論文集》，台北：三人行出版社，1974
- 陳壽撰、裴松之注：《三國志》（《四庫全書薈要》本），台北：世界書局，1988
- 陶建國：《兩漢魏晉之道家思想》，台北：文津出版社，1986
- 渠曉云：〈阮籍《詠懷》詩的意象魅力〉，《山西大學學報》26（2），2003，頁33-37
- 郭梨華：《王弼之自然與名教》，台北：文津出版社，2003
- 勞思光：《思辨錄—思光近作集》，台北：東大圖書公司，1996
- 張岱年：《中國哲學大綱》，北京：中國社會科學出版社，1982
- 張蓓蓓：《中古學術論略》，台北：大安出版社，1991
- 曾春海：《兩漢魏晉哲學史》，台北：五南圖書公司，2003
- 傅偉勳：《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北：東大圖書公司，1990
- 湯用彤等：《魏晉思想》乙編三種，台北：里仁書局，1995
- 劉劭：《人物志》，上海：上海書店，1989
- 劉勰：《文心雕龍》（《四部叢刊》本），台北：商務印書館，1990
- 趙中偉：《道者萬物之宗—兩漢道家形上思維研究》，台北：洪業文化公司，1980
- 趙翼撰、王樹民校證：《二十二史劄記校證》，北京：中華書局，1984

庶民生活意象於屏東六堆客家廟宇工藝之表現形式研究

A Study of Citizen Living Images on Hakka Temple Crafts Forms in Pingtung Liodwei

李堅萍*
Zen-Pin Lee

(收件日期95年3月16日；接受日期95年5月23日)

摘要

廟宇工藝常匯集常民藝術最精湛技法與成品，多以傳統忠孝節義為主題與內涵，但屏東六堆客家廟宇卻有描述庶民尋常生活內涵的工藝，表現形式特異；故本研究以田野調查研究法，實際探查屏東六堆八個鄉鎮 42 所廟宇中，描述庶民生活意象的廟宇工藝，研究目的：1. 調查屏東六堆客家廟宇庶民生活意象的工藝表現形式、2. 闡釋屏東六堆客家廟宇之庶民生活意象工藝的藝術涵義、3. 提陳屏東六堆地區國民教育藝術與人文學習領域學校本位課程之建議。結論：1. 描述屏東六堆客家廟宇庶民生活意象的工藝表現形式有：庶民農漁樵活動與其用具、穫物等內涵的雕刻、彩繪與磨石工藝。2. 屏東六堆客家廟宇的庶民生活意象工藝具有六項藝術涵義：(1) 寫實風格助益瞭解其時庶民生活、(2) 庶民生活描述有助文化藝術研究、(3) 添增藝術親和力助益庶民藝術素養、(4) 配置偏僻角隅反利於發揮藝術創意、(5) 內涵鬆散考證與表現形式隨意仍瑕不掩瑜、(6) 符象化表現具有藝術研究價值。建議屏東六堆國民教育教師發展學校本位課程，可以參考本研究模式，擇定接近實際生活面的探索主題，帶領學童搜尋社區廟宇的工藝形式，深化課程內涵。

關鍵詞：屏東六堆，客家，廟宇工藝，庶民生活。

*國立屏東教育大學視覺藝術教育學系副教授

Abstract

Temple crafts always made of best techniques and material. However the Hakka temple crafts in Pingtung Liodwei have usual images of popular citizen. The study used field work to investigate 42 temples in Pingtung Liodwei. The purposes of the study are: 1. To investigate the citizen living images on Hakka temple crafts in Pingtung Liodwei. 2. To explain the art contents of the citizen living images. The results: 1. The citizen living images of Hakka temple crafts have the tools and harvest cravings and paintings of farming, fishing, and wood working. 2. The six explanations of citizen living images of temple crafts are: (1) Realized form arts show truly the earlier citizen living. (2) Descriptions citizen living is good for researching cultural art. (3) The friendly art forms aggrandize art literacy of people. (4) It is good for art creation that crafts of citizen living images are located on corners. (5) Content identifications and free art forms are not accuracy. (6) Symbolization arts need to study. The suggestions are the elementary schools' teachers can follow this study mode to explore the crafts forms of community temples.

Key words: Pingtung Liodwei; Hakka; Temple crafts; Citizen Living.

緒 論

研究緣起

廟宇一直是學校本位課程與鄉土教學最常建構的教材單元，也是學校教師頗為熱衷的課程主題，原因不僅在於本土廟宇極多，易於選取，廟宇神祇之傳說與典故繽紛精彩，而且多數廟宇均是集常民藝術最高、最優秀的精華，建築本體雕樑畫棟，家具外觀鑲嵌彩繪，工藝形式繁多複雜，正是美學訓練的最佳場所。但往往教師以廟宇為鄉土教學教材時，只是走馬看花，實屬可惜；這可能也肇因於教師能獲得深度探討在地廟宇藝術之研究文獻的不足。本研究以工藝的角度，探索廟宇藝術形式，當不失為補充教師深化鄉土教學內涵的資源文獻之一。

按台灣的廟宇早期多為地區族群聚落住民之活動中心，這是因為敬天畏神心理之崇神祭祀與精神救贖、信仰寄託之需求，乃使住民對廟宇祭祀活動有高度的認同心理。故匯集聚落住民奉獻豐富財貨與人力資源而成的廟宇工藝，經常發揮「無處不刻花、無處不彩繪」的特質。由於愈為早期，廟宇更具備發揮傳承族群精神與特質、排解糾紛與規範倫理道德之教民化育功能，廟宇工藝主題與內涵，莫不為深具教化意義且庶民耳熟能詳的傳統忠孝節義典章故事。但研究（黃壬來、李堅萍、藍雪瑛，2003）發現：在六堆地區被歸類為典型客家廟宇中，廟宇工藝表現形式除了較福洛族群廟宇簡樸之外，尚有明顯非知名的忠孝節義典章故事主題與內涵的廟宇工藝，而是在描述在地庶民的尋常生活內涵，極為特出，本研究即在調查此項議題，研究成果可為國民教育藝術與人文學校本位課程參考。

研究目的

1. 調查屏東六堆客家廟宇庶民生活意象的工藝表現形式。
2. 闡釋屏東六堆客家廟宇之庶民生活意象工藝的藝術涵義。
3. 提陳屏東六堆地區國民教育藝術與人文學習領域學校本位課程之建議。

研究範圍與限制

壹、研究範圍

本研究依屏東縣政府客家事務局（2004）對六堆的定義，為行政地理上麟洛鄉、長治鄉、內埔鄉、竹田鄉、萬巒鄉、佳冬鄉、新埤鄉、高樹鄉等八個被列入為六堆名詞內涵的鄉鎮，為本研究之地理範圍。而依常民所認知的「廟宇」一詞之內涵，應是主要以道教與佛教為主，旁及於一貫道、天帝教等的宗教建物；天主教與基督教等的宗教建物，由於常民均以「教堂」稱呼，而非「廟宇」，故不列入本研究的研究對象範圍。

貳、研究限制

即使以屏東八個六堆鄉鎮中的道教與佛教為主，廟宇建物母群的總數量仍然頗為鉅量，為有效能地應用有限研究資源，無法以普查方式實施，而必須以符合研究目的為原則，篩選適當的樣本進行研究。另由於工藝品的形式，必須以近觀探觸的方式，以求得詳細的外顯樣式、材料質感內涵，因而若就廟宇的工藝內涵品項而言，台基、台階、須彌座、欄杆、柱子、柱頭、柱珠、壁堵、窗櫺、門枕、石鼓、石盾、獅座、墀頭、牌樓、圍牆等的工藝形式，均可親近探究；而廟宇中祈拜之神像與偶像、建築簷間以上部份、屋頂外構等，雖也有工藝品項，但是實在難以親臨接觸研究，故不得不列為研究限制。

重要名詞詮釋

1. 屏東六堆：「堆」係「隊」的諧音，亦有聚落的意義，係因西元一七二一年的朱一貴之亂，威脅到高屏地區客家六個聚落的生存時，當地客家士紳義勇集合於內埔媽祖廟聚議，成立六隊〔堆〕鄉團以保鄉衛家、抵禦外侮。為了有別於軍「隊」，遂以諧音改稱「六堆」。依屏東縣政府客家事務局（2004）定義六堆的內涵，係指前堆〔麟洛鄉、長治鄉〕、後堆〔內埔鄉〕、中堆〔竹田鄉〕、先鋒堆〔萬巒鄉〕、左堆〔佳冬鄉、新埤鄉〕、右堆〔美濃鎮、高樹鄉〕。在今日的行政地理上，「屏東六堆」係指麟洛鄉、長治鄉、內埔鄉、竹田鄉、萬巒鄉、佳冬鄉、新埤鄉、高樹鄉等八個鄉鎮。
2. 庶民生活意象：庶民即尋常黎民百姓，意象是指隱喻內涵與外顯形式，庶民意象即是指表現尋常百姓生活內涵的外顯形式。在本研究中，即有別於廟宇工藝典型忠孝節義典章故事主題之農耕、漁撈、樵伐、畜牧等庶民生活內涵。
3. 工藝形式：「工藝」是指精巧的技藝，是人類運用物料與技藝，充分展現材質之美與精湛技藝的歷程與成品。「工藝」通常具有生活實用價值，並也含有美觀、經濟與獨創性的特質；而因應現代工業與科技文明的發展，也脫卻手工具製作的範疇，而廣泛運用現代工業機具、設備與材料等資源；「形式」是指各個部位或組件的整體安排或組成方式 (an arrangement of parts)。故工藝形式是指充分展現材質之美與精湛技藝的表現手法與外顯樣式。

文獻探討

工藝的發生，均是源自於住民生活上的實際需要，代表生活實用機能的需求。工藝可見的材質用料、加工技術與形式風格，不僅代表民族生活的形式與獨有的文化，也常隱含或暗喻住民的生活態度、理想願景、解厄祈福等心理意識。廟宇工藝以雕刻（含雕飾）為大宗，次為泥塑（含剪黏）、彩繪、磨石等工藝類別，多出現於台基、柱礎、壁堵、窗櫺、門枕、獅座、墀頭、牌樓、圍牆等位置。

李慧君（2005）與陳俞君（2004）的論文都指出：客家聚落的發展，以廟宇為核心組織；廟宇活動對客家聚落文化與住民生活之影響至為重要。以廟宇工藝而言，汪詒（2003）、蔡文卿（2002）與蔡佳純（2004）的研究都指出：台灣廟宇工藝主角出現頻率最高者，都是神鬼、功臣、賢者、孝子、烈士貞女等，闡述主題都以忠孝節義、聖賢傳說、釋道說法、民間故事為最大宗。故即使高雄縣政府民政局客家事務課（2005）舉列客家傳統精神有「勤儉耐勞、刻苦奮鬥、清風明月……」等儉省特質，曾彩金、陳淑玲（2001）的調查研究也確認屏東六堆客家建築呈現保守與簡約風格，外觀極少裝飾而素淨；但黃壬來、李堅萍、藍雪瑛（2003）的研究卻顯示：多數屏東六堆客家廟宇的工藝，與一般廟宇工藝華麗裝潢、繽紛多彩、「無處不刻花、無處不彩繪」的表現形式並無不同。客家族群儉省自身住宅建築，卻不會吝於奉獻豐厚資源予聚落廟宇裝飾華麗工藝。蔡佳純（2004）於研究屏東客家祭祀神祇的論文中，也指出：即使客家儉樸民風所及，客家廟宇中的工藝裝飾仍然極為華麗，同樣證實這項論點。

至於客家廟宇是否會有展現高度的族群特質工藝表現形式？研究發現並不盡然，Wilson (2005) 與 Chang (1996) 有關客家文化工作者與客家語言的研究中指出：客家雖有特殊的族群特質，但不免受其他族群與在地人文的影響，工藝 (crafts) 與客家語言的多元表現形式堪稱是最顯明的兩個例證；易言之，客家工藝與語言都已經愈無客家獨有之特質，而是融合各族群內涵。而江瑞昌（2004）的研究發現也指出：族群間的文化影響係呈現雙向交流方式，所以客家信仰神祇也有反向影響其他族群崇拜的現象。故歸納之，工藝中的族群界線已經愈發模糊，客家廟宇工藝表現形式幾等同於河洛華麗繽紛的工藝形式與忠孝節義典章故事主題。

然而即使如此，研究（黃壬來、李堅萍、藍雪瑛，2003）仍然發現：屏東六堆地區典型客家聚落廟宇中，有明顯非知名的忠孝節義典章故事主題與內涵的廟宇工藝，反而是在描述在地庶民的尋常生活內涵。按 Tai (2004) 的研究顯示：客家整體文化中，最能描述庶民生活文化內涵的藝術，當為歌唱音樂，堪稱最具有客家族群特質。至於工藝——尤其是廟宇工藝，乃集常民藝術最精湛技法與成品、多以傳統忠孝節義為主題與內涵；出現庶民意象的表現形式，可說至為少見，除前述黃壬來、李堅萍、藍雪瑛（2003）的研究略有提及外，未曾發現有學術研究以此為探索主題。

至於若以「廟宇」、「工藝」、「客家」等為關鍵詞，分就行政院國家科學委員會（以下簡稱國科會）「國科會研究報告、研究計畫目錄資料庫」資料庫、國立台灣師範大學「教育論文線上資料庫」、國立教育資料館「教育論文全文索引資料庫」、華藝數位藝術股份有限公司「台灣藝術資料庫」、國家圖書館「中華民國期刊論文索引系統」、國立台灣工藝研究所「台灣工藝期刊資料庫」等，進行單詞與雙詞交叉搜尋，可以發現：

1. 客家文獻以語言、禮俗、民謠、歌曲藝術為主，但論文數量仍然不多；客家工藝更是罕見出現論文與研究報告，是極待探索的議題。
2. 廟宇藝術之文獻，以彩繪、吉祥圖樣為大宗；廟宇工藝之文獻，集中在建築本體、木雕、交趾陶等，但多以廟宇主祀神、藝匠師派之分析解釋為主，缺乏從工藝本位探索視覺藝術形式的論點。

研究設計

研究對象

本研究定義研究母群與選取研究樣本之程序如下：

壹、建構研究母群

本研究母群是指屏東縣麟洛鄉、長治鄉、內埔鄉、竹田鄉、萬巒鄉、佳冬鄉、新埤鄉、高樹鄉等八個六堆鄉鎮的宗教廟宇。依「中華電信屏東縣電話號碼簿」與「Hipage 中華黃頁網路電話簿 (<http://hipages.hinet.net/>)」，屏東縣具有電話聯絡通訊資料之道教、佛教、一貫教、天帝教等的廟宇、個人、組織團體等數量，截至民國九十四年十月二十五日為止，共有 424 筆資料。若以廟宇為研究對象主體，剔除 (1) 屬於個人與組織團體的資料，再 (2) 撿選其中屬於屏東六堆八個鄉鎮的廟宇數量，則計有 117 座。

由於此 117 座廟宇是指「登錄於中華電信屏東縣電話號碼簿與 Hipage 中華黃頁網路電話簿之屏東六堆八個鄉鎮的廟宇」，而仍有可能無電話或未登錄電話簿者，故尚自屏東縣政府民政局「屏東寺廟資訊網」與屏東縣政府民政局委託國立屏東師範學院鄉土教育研究中心研究的「屏東寺廟百科（光碟）」（國立屏東師範學院鄉土教育研究中心，2002）中，查詢登記有案之廟字母群。

經與「登錄於中華電信屏東縣電話號碼簿與 Hipage 中華黃頁網路電話簿之屏東六堆八個鄉鎮的廟宇」比對，剔除重複對象，則屏東六堆八個鄉鎮的廟宇數量共有 299 座，分布如表 1 所示，此即為本研究之研究對象母群。

表 1 本研究之研究母群分布

序號	屏東六堆鄉鎮名稱	廟宇數量
1.	內埔鄉	81
2.	竹田鄉	33
3.	佳冬鄉	22
4.	長治鄉	33
5.	高樹鄉	38
6.	新埤鄉	18
7.	萬巒鄉	43
8.	麟洛鄉	31
	合計	299

貳、定義取樣原則

若基於最有效運用有限研究資源的考量，則對這些廟宇全數進行探究調查並不適當，

故基於 (1) 客家族群聚落之廟宇、(2) 客家籍或與客家族群深厚淵源主祀神之廟宇、(3) 年代久遠之客家聚落廟宇為研究對象選取原則。

參、選取樣本結果

取樣係依前述三原則（分別以「聚落」、「主神」與「悠久」為代表）須至少符合兩項為主；但由於研究者已因「屏東縣藝文資源調查報告書—信仰節俗類」研究案（黃壬來、李堅萍、藍雪瑛，2003），曾對屏東縣境所有廟宇進行普查，初步了解縣境所有鄉鎮每座廟宇之工藝概況。故若本研究地理範圍之六堆客家廟宇的工藝形式亦有可觀之處者，即使僅符合一項選取原則，也納為取樣樣本。本研究最後所選取研究對象樣本計 42 座，如表 2 所示。

表 2 本研究所選取屏東六堆客家廟宇研究對象樣本

序	鄉鎮別	廟宇名稱	主祀神	初建年代	選取原則		
					聚落	主神	悠久
1.	內埔鄉	天后宮	媽祖	清嘉慶 8 年	✓		✓
2.	內埔鄉	昌黎祠	韓愈	清道光 7 年	✓	✓	✓
3.	內埔鄉	三山國王廟	三山國王	清同治 5 年	✓	✓	✓
4.	內埔鄉	伯公祠	福德正神	清乾隆年間	✓		✓
5.	內埔鄉	福德祠	福德正神	二百年前	✓		✓
6.	內埔鄉	延平郡王祠	延平郡王	清光緒 29 年	✓		✓
7.	內埔鄉	文筆亭	文魁星君	清光緒 29 年	✓	✓	✓
8.	內埔鄉	國王宮 (豐田村)	三山國王	二百年前	✓	✓	✓
9.	內埔鄉	國王宮 (富田村)	三山國王	日據時代	✓	✓	✓
10.	內埔鄉	先農廟、玄天宮、福德祠	五穀先帝、 玄天上帝、 福德正神	一百多年前	✓	✓	✓
11.	內埔鄉	覺悟堂	觀世音	清光緒 18 年	✓		✓
12.	內埔鄉	慈濟宮	天上聖母	清咸豐 2 年	✓		✓
13.	竹田鄉	國王宮	三山國王	明神宗萬曆 14 年	✓	✓	✓
14.	竹田鄉	忠義祠	六堆義民	清康熙 60 年	✓	✓	✓
15.	萬巒鄉	國王宮 (萬巒村)	三山國王	日據時代	✓	✓	✓
16.	萬巒鄉	國王宮 (鹿寮村)	三山國王	兩百多年前	✓	✓	✓
17.	萬巒鄉	三山國王宮	三山國王	一百多年前	✓	✓	✓

序	鄉鎮別	廟宇名稱	主祀神	初建年代	選取原則		
					聚落	主神	悠久
18.	萬巒鄉	三聖廟	三聖	不詳	✓		✓
19.	萬巒鄉	五穀宮	五穀先帝	不詳	✓		✓
20.	萬巒鄉	先帝廟	五穀先帝	清乾隆 54 年	✓		✓
21.	萬巒鄉	忠勇祠	六堆義民	民國 3 年	✓	✓	
22.	萬巒鄉	天靈宮	天上聖母	民國 53 年	✓		
23.	萬巒鄉	廣善堂	關聖帝君	清光緒 5 年	✓		✓
24.	萬巒鄉	伯公廟	福德正神	清光緒 18 年	✓		✓
25.	長治鄉	國王宮	三山國王	清光緒年間	✓	✓	✓
26.	長治鄉	太子宫	哪吒太子	清光緒年間	✓		✓
27.	長治鄉	玄天上帝廟	玄天上帝	二百多年前	✓		✓
28.	麟洛鄉	國聖宮	三山國王	民國 35 年	✓	✓	
29.	麟洛鄉	仁聖宮	天上聖母	民國 40 年	✓		
30.	麟洛鄉	萬應祠	義民爺	不詳	✓	✓	
31.	麟洛鄉	福德祠	福德正神	清康熙年間	✓		✓
32.	麟洛鄉	鄭成功廟	延平郡王	清光緒 10 年	✓		✓
33.	新埤鄉	三山國王廟	三山國王	清同治 6 年	✓	✓	✓
34.	新埤鄉	三聖宮	倉頡、孔子、 孟子	明萬曆年間	✓		✓
35.	新埤鄉	天后宮	天上聖母	清道光 2 年	✓		✓
36.	佳冬鄉	三山國王宮 (賴家村)	三山國王	民國 30 年	✓	✓	
37.	佳冬鄉	三山國王宮 (豐隆村)	三山國王	民國 21 年	✓	✓	
38.	佳冬鄉	三山國王廟	三山國王	清康熙 40 年	✓	✓	✓
39.	高樹鄉	三山國王廟	三山國王	清道光 10 年	✓	✓	✓
40.	高樹鄉	延平郡王祠	延平郡王	民國 48 年	✓		
41.	高樹鄉	伯公廟	福德正神	二百年前	✓		✓
42.	高樹鄉	三山國王廟	三山國王	重建中	✓	✓	✓

研究方法與程序

本研究以包含現場觀察、測量、記錄、描繪與訪談等策略的田野調查 (Field Wok) 研究法進行研究。田野調查的施行方式，概以研究者時地探訪或駐守在研究現場一段時間，以探究事件整體脈絡與測繪物件通透形式為焦點，是社會科學收集實際資料最普遍而有效

的方法之一。詳細研究內涵與施程序為：

1. 定義母群範疇：設定屏東縣行政地理上，麟洛鄉、長治鄉、內埔鄉、竹田鄉、萬巒鄉、佳冬鄉、新埤鄉、高樹鄉等八個六堆鄉鎮，為本研究之地理範圍。由現有通訊資料文獻搜羅，建構廟宇母群，計有 299 座。
2. 設定取樣原則：以 (1) 客家族群聚落之廟宇、(2) 客家籍或與客家族群深厚淵源主祀神之廟宇、(3) 年代久遠之客家聚落廟宇為研究對象選取原則，選取具有客家族群工藝藝術代表之廟宇為樣本，計取樣 42 座。
3. 實施田野調查：依田野調查程序內涵，實際走訪樣本廟宇，先以研究對象的工藝形式概觀之，繼而搜尋符合研究主題「庶民意象」的廟宇工藝，從而觀察、測量、紀錄、描繪與拍攝詳盡的工藝形式內涵。
4. 分析田野調查資料：針對田野調查所獲致的文字與影像資料，以工藝五面向內涵：(1) 外觀樣式、(2) 色彩肌理、(3) 意義題材、(4) 施作技法、(5) 美學鑑賞等，進行內容分析。
5. 比較田野調查資料：自時間向度，比較廟宇工藝庶民意象表現形式與今日庶民文化內涵之異同；自地理向度，比較廟宇工藝庶民意象表現形式與六堆客家、河洛族群文化內涵之異同。
6. 確認研究發現或探索問題答案：訪談廟祝、耆老與廟宇工藝藝師、藝匠等，以確認研究發現，或進一步探詢推論問題的答案。
7. 歸納結論與提陳建議：彙整研究發現，條列歸納形成結論，並以屏東六堆客家廟宇工藝的庶民意象表現形式，應用於國民教育藝術與人文領域之學校本位課程的方式，提陳建議。

發現與討論

壹、菸葉花樣磨石工藝地板——前堆長治鄉國王宮

高屏地區屬於右堆（美濃鄉、高樹鄉）的地理範圍，是客家族群從事菸葉栽植與採收的主要區域，前堆長治鄉奉祀客家代表性神祇三山國王的國王宮，在廟宇拜殿的中心磨石工藝地板上，方正地排繪出菸葉這項頗具在地地理與庶民經濟活動內涵的農產品圖樣，如圖 1 所示。

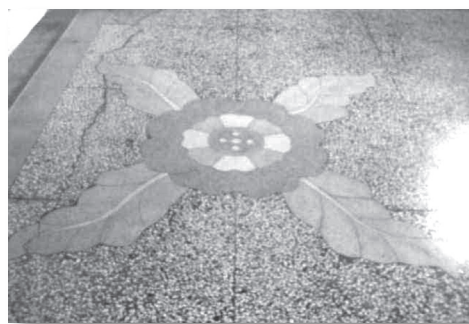


圖 1 前堆長治鄉國王宮的菸葉花樣磨石工藝地板

菸葉圖案外觀範圍為正方形，鑲嵌於大理碎石磨石地板之中，由中心向四頂點發散四張菸葉，用黑色色料的染色水泥組成細線的形式勾邊，菸葉本體以水藍色為底色，白色菸葉葉脈底端粗、尾端細，葉脈之走向，以放射狀的非直線展開，分朝主祀神明偶像與廟大門。

中心仿同心圓的表現形式，外觀如放大的菸花，共有四圈，若以最內圈至最外圈的次序論，最內圈幾近圓形，底色為深綠色磨石顏料，中有五粒白珠式的種子表現形式。第二圈亦幾近環狀圓形，以浪形曲線外框形式表現外框，同採淺桔色磨石色料，大理碎石明顯更小。第三圈之底色為白色，有仿菸葉之水藍色四片扇形，四片扇形中心均無葉脈，仿形而不仿體。第四圈環狀體，也呈浪形曲線外框形式表現，底色也採淺桔色磨石色料，與第二圈環狀形式相呼應。故歸納前述表現形式的描述，其工藝形式可以如表 3 所示。

表 3 前堆長治鄉國王宮的菸葉花樣磨石工藝地板形式內涵

名稱	外觀樣式	規格(尺) 長×寬	色澤	工藝技法	內隱寓意
前堆長治鄉國王宮菸葉花樣磨石工藝地板	菸葉與仿菸花	4×4	水藍色菸葉，淺桔色仿菸花，黑線勾繪輪廓	磨石色料鑲嵌	六堆客家地理特產

由於前堆長治鄉雖屬於以農事為經濟主體的鄉鎮，但農產主要以檳榔、椰子、竹筍、甘蔗、蓮霧、水稻為主（屏東縣長治鄉資訊服務網，2004），菸葉不是主要農產品；屏東縣的菸草產地，主要為右堆高樹鄉與九如鄉（屏東文史要點筆記，2004），因而為何在前堆長治鄉的廟宇中，表現非本鄉農產的工藝形式？

由於該廟廟祝邱逢玉女士謙稱年代久遠，無法理解此菸葉圖案的設計原由，研究推論：

1. 地板起造時，廟宇主持或委建人的客家籍背景，要求工藝技師加入具有客家特色的代表性標誌、符號，以彰顯屬於客家族群代表性廟宇——三山國王廟之國王宮的內涵；基於六堆一體的原因，廟宇主持或委建人即有可能將右堆美濃地區庶民經濟活動的農特產，形象符號表徵化，設置於前堆長治鄉的廟宇中。
2. 廟宇工藝技師通常是屬於專門技術從業人員，必然經常承做與施作相同的廟宇工藝，如果於客家族群聚居的六堆地區——尤其是右堆美濃地區的其他廟宇，曾經施作過相同的菸葉圖案，便可能於並非菸草產地卻頗鄰近的前堆長治鄉廟宇中，移植同樣的設計與施作菸葉圖案磨石工藝地板。

就「菸葉」圖案磨石地板外形而言，依照美濃地區種植菸葉品種的實際形式，如圖 2 左所示，菸葉葉體本身約呈寬長形，葉中間部分最寬，葉底部次之，葉尖端收束，葉體中心縱貫一支主葉脈，菸葉實體形式確實與前堆長治鄉國王宮廟宇菸葉圖案磨石工藝地板相符。



圖 2 菸葉（高雄縣鳳山市文山國民小學，2004）與菸花（高雄縣美濃鎮龍山國民小學，2004）實體

但前堆長治鄉國王宮廟宇菸葉圖案磨石工藝地板的中心「菸花」圖案，卻與如圖 2 右所示之實體的菸花形式具有差異，分析如下：

1. 面積擴大：實體菸花與菸葉的面積，應約為一比五的比率，但前堆長治鄉國王宮廟宇菸花與菸葉圖案樣式之約一比三的比率，菸花面積擴大。
2. 花穗減少：實際的菸花生長樣式，採單莖叢生七八穗以上的方式，聚生於中心莖幹頂端；而前堆長治鄉國王宮廟宇磨石工藝地板菸花的花穗數量，只有五粒，數量減少。
3. 形式簡化：實際的菸花外觀形式，單穗側視略如長筒喇叭、有如縮小的康乃馨花樣式，頂視則有若小團揉紙；而前堆長治鄉國王宮廟宇磨石工藝地板菸花的花穗形式，則只是白底的圓形，形式已經簡化。
4. 色澤相近：實際的菸花色澤，花房本體為白色，花瓣鋸齒狀前緣為橙色；前堆長治鄉國王宮廟宇磨石工藝地板菸花的色澤，若以頂視圖的視點解釋，色澤表現與實際的菸花色澤頗為相近。

之所以如此表現，肇因於採用「簡化」與「幾何化」的表徵化符號，以利於純化外觀樣式的工藝施作歷程。因此，可說菸葉的形式較擬真，象形多於象意；菸花的形式較寫意，象意多於象形，純粹是工藝表現形式的差異。

貳、漁耕泥塑工藝壁面——前堆麟洛鄉國聖宮

先鋒堆萬巒鄉五溝村劉氏宗祠「彭城堂」，著名的廳堂對聯：「一等人忠臣孝子、二件事耕讀傳家」，是六堆客家人「忠孝節義」精神與「晴耕雨讀」家訓的最佳註腳。客家人勤儉自持、耕讀傳家的家訓，自然也展露在信仰中心的廟宇祠堂工藝形式上。前堆麟洛鄉國聖宮，其實即為客家族群的代表性廟宇——三山國王廟的別名，主祀客家族群的典型神祇三山國王。在拜殿之前的壁面雕刻中，即有頗具客家庶民生活寫照的泥塑工藝「漁圖」與「耕圖」，如圖 3 所示。



圖 3 前堆麟洛鄉國聖宮的「漁圖」與「耕圖」泥塑工藝

「漁圖」與「耕圖」泥塑工藝鑲嵌於青花石板的牆面之中，分立於拜殿入門兩側壁堵最頂處，空間配置屬於頗為偏僻角隅之處。外部尺寸同約為寬一尺、高一尺半、深三寸，泥灰底色，而以白漆勾繪稜線強化輪廓。

「漁圖」人物為手持釣竿與魚穫的漁夫，「耕圖」人物為背負鋤頭的農夫，兩者均頭戴斗笠，打赤腳；兩者均著長褲，褲管捲起至膝蓋，也均穿著襯衫，無扣鈕扣，胸膛半露，衣袖袖管亦均捲起至手肘位置，服裝皆屬於庶民層級之穿著。兩者容貌的皺紋線條頗多，不只有蓄鬍鬚之表現，兼又繪有胸肌下垂的弧線，明顯呈現老者風貌。兩者行進方向均朝向門口，但「漁圖」漁夫挺立，面容與目光面向外眾觀者；「耕圖」農夫佝僂上身，面容略為朝下，視線朝向行進方向前方。

兩者背景泥塑工藝物件幾乎相同，闊葉樹木一株，但由樹幹彎曲幹身塑有近似傳統國畫之圓形瘤節而觀，疑為古松樹體卻有闊葉型樹葉誤植。背景山壁有峻石三座，呈現交疊層伏而上。另「耕圖」農夫赤腳踩踏泥濘土地，「漁圖」漁夫赤腳步行岩塊石礫之上，腳後背景均佐以蔓發雜草泥塑工藝，叢雜有近似蘭葉造形雜草。

主要的工藝技法，即是以陽凸浮塑方式，捏塑出「耕圖」農夫與「漁圖」漁夫主角、樹石背景等；選用材質上，除了漁夫的釣竿以鐵條製作、另行安插進入泥塑體外，整體均以灰泥材料塑造而成。故歸納前述工藝表現形式的描述，可以如表 4 所示。

表 4 前堆麟洛鄉國聖宮的「漁圖」與「耕圖」泥塑工藝形式內涵

名稱	外顯樣式	規格(尺)寬 × 高 × 深	色澤	工藝 技法	內隱 寓意
前堆麟洛鄉國聖宮 「漁圖」與「耕 圖」泥塑工藝	漁人與農夫 人物	1×1.5×0.3	泥灰底色，白 漆強化勾繪稜 線	陽凸浮 塑、描繪	客家庶 民生活

一般而言，廟宇除為信仰中心，尚承擔有教民化育的任務，因此廟宇中的雕塑工藝，往往由歷史中的忠孝節義典故與人物，擔當工藝表現形式的主題與主角，希冀觀者能見賢思齊與反躬自省，方才有助於發揮教民化育的社教功能。因此，就農務與漁魚的主題而言，廟宇工藝表現形式中，最常見有關「漁圖」與「耕圖」的典故，當分別為「姜太公釣

魚」與「舜耕歷山」歷史典故，主角人物各為姜太公（姜尚、姜子牙）與舜帝（虞舜）。

如圖 4，即為左堆佳冬鄉三山國王廟「渭水招賢」壁面彩繪，主角人物即是姜太公，按史記所述：姜太公名呂尚，字子牙，冀州人，由於具有預知興亡之道，商紂時隱居於遼東，後再隱於終南山，於渭水之濱離水垂釣，號稱「願者上鉤」，三年不得魚。周文王訪賢，相見大悅而說：「望子久矣！」，故後世也稱為「姜呂望」。周文王於是與姜子牙同載俱歸，當時姜子牙已經時年八十了。及到周武王登基，遂尊姜子牙為「尚父」，意為父輩之尊。



圖 4 左堆佳冬鄉三山國王廟「渭水招賢」壁面彩繪工藝

民間通俗演義傳說姜太公有兵鈴在腹，可以呼風喚雨，佐武王滅紂定天下，建立周朝百制，其後封於齊，為周代文制東傳齊國之始。呂尚善於用兵，後世也推為兵家之祖；而呂尚深諳黃帝陰符經，後世添繪具有呼風喚雨能力，故也是神仙說之祖。在左堆佳冬鄉三山國王廟「渭水招賢」壁面彩繪工藝圖中，姜太公頭戴斗笠，身穿布衣，手持釣竿，釣鉤離水三寸，站立渭水濱岸。後頭正是頭有垂珠軒冕、身著華衣的周文王。文王左右各有一名文官與武官，而姜太公的子弟正拱手趨前向姜太公報告文王駕臨。此即是廟宇工藝內容有關「漁釣」最常出現的表現主題與形式。

另外，如圖 5 為左堆新埤鄉三聖宮「渭水河」壁面陽雕，也有近似的工藝表現形式。圖中姜太公頭戴斗笠，身穿布衣，坐於渭水濱岸，手持釣竿，但釣鉤卻失誤刻繪沉入水中，水面誇飾有數圈漣漪形式，與俗諺「姜太公釣魚——願者上鉤」的內涵有所衝突。後頭有頭戴軒冕、身著華衣的文王，已經離車起身拱手，左有武官一名，姜太公的子弟也正拱手趨前向姜太公報告文王駕臨。人物數量與景觀配置形式，雖然與前述左堆佳冬鄉三山國王廟「渭水招賢」壁面彩繪工藝形式略有不同，但同樣是廟宇工藝內容有關「漁釣」最常出現的表現主題。



圖 5 左堆新埤鄉三聖宮「渭水河」壁面陽雕工藝

至於廟宇工藝內容，有關「農耕」最常出現的表現主題，首推「舜耕歷山」，如圖 6 即為先鋒堆萬巒鄉廣善堂「歷山耕田」壁面彩繪工藝。



圖 6 先鋒堆萬巒鄉廣善堂「歷山耕田」壁面彩繪工藝

在先鋒堆萬巒鄉廣善堂「歷山耕田」壁面彩繪中，年輕的虞舜以農夫粗衣裝扮，肩負鋤頭，大象隨旁，在向前行走的姿勢中回首望向身後。堯帝身著帝冠軒冕、垂袖豪服，一派貴胄氣象，身旁隨行文官與儀仗旗幟促擁，正以前傾身形向虞舜而來。彩繪工藝色澤鮮豔，漸層技法更突顯人物立體效果。

此外，在廟宇工藝內容有關「農耕」之「舜耕歷山」主題，也有如圖 7 左堆新埤鄉三聖宮的「堯聘舜」壁面陽雕工藝表現形式。



圖 7 左堆新埤鄉三聖宮「堯聘舜」壁面陽雕工藝

「堯聘舜」壁面陽雕中，位列右側的虞舜，身穿粗衣，赤腳，斗笠已經摘下置於身右側，雙膝跪地，拱手且身形略為前傾拜向堯帝，農耕的代表性用具——鋤頭，置於前方，其後一頭大象以正舉起長鼻的姿勢向前注視。位列左側的堯帝，頭戴垂珠軒冕、身著華衣，同樣拱手向前，後有老耄文官一名，服侍人員一名，正以巨大華扇遮蔭，防止烈日照射堯帝。與先鋒堆萬巒鄉廣善堂「歷山耕田」壁面彩繪的表現形式略有不同，但闡釋內涵確實同為廟宇工藝有關「農耕」最常出現的主題。

摘錄「史記」五帝本紀第一所述：虞舜者，名曰重華。父曰瞽叟，瞽叟盲，而舜母死，瞽叟更娶妻而生象，象傲。瞽叟愛後妻子，常欲殺舜，舜避逃；及有小過，則受罪。順事父及後母與弟，日以篤謹，匪有解（懈）。舜耕歷山，漁雷澤，陶河濱，作什器於壽丘，就時於負夏。舜父瞽叟頑，母嚚，弟象傲，皆欲殺舜。舜順適不失子道，兄弟孝慈。欲殺，不可得。舜年二十以孝聞，舜耕歷山，歷山之人皆讓畔；漁雷澤，雷澤上人皆讓居；陶河濱，河濱器皆不苦窳。一年而所居成聚，二年成邑，三年成都。

舜帝之孝道與友愛，堪為歷史中的經典行為事蹟，而後世人也經常以「舜耕歷山」、堯帝訪聘的典故，傳誦與刻畫於擔負社會教化責任的廟宇工藝之中。形成欲表現有關「農事」之內容時，工藝技師便往往以「舜耕歷山」為廟宇工藝的主要主題。是故前堆麟洛鄉國聖宮「漁圖」與「耕圖」泥塑工藝，以「庶民生活事蹟」與「尋常百姓人物」為廟宇工藝表現形式的主題與主角，便可稱為少見的特例，依據該廟廟祝的解釋，此項泥塑工藝成就於修建之時，而非初建當年，本意可能在傳遞客家後裔有關先人早期的刻苦生活意象，故僅是為彰顯早期客家庶民尋常生活內容的目的。

以早期學校教育系統並不完備，與僅有經濟實力雄厚之商賈士紳方得聘僱私塾的年代，廟宇方才會在信仰中心與精神救贖之外，還被賦予極為吃重的社會教育功能，廟宇中的工藝形式，自然成為族群精神傳統、訓勉正路與嚇阻惡行等隱喻教化的表現工具。隨時代更迭，教育來源管道多元且普及於庶民，廟宇此項教民化育任務也已經幾經弱化與取代。

不過，廟宇作為精神信仰中心，匯集區域聚落族群的點滴財力與信眾人力，通常呈現最精緻繁複的工藝水平，工藝藝師與匠師往往也施作大眾熟悉的歷史典故與人物，故前堆麟洛鄉國聖宮新修建壁面改以「庶民生活事蹟」與「尋常百姓人物」，為廟宇「漁圖」與「耕圖」泥塑工藝表現形式的主題與主角，還是極為少見。此雖然不同於教忠教孝的傳統民族精神涵義，但卻添增豐富的親和力量，讓廟宇神祇與大眾庶民的距離更為縮短，有助於添增社區部落新世代住民更趨近廟宇參拜的意願，用心依然，形成客家廟宇極為特出的工藝形式。

參、耕漁彩繪工藝壁面——中堆竹田鄉先農宮

中堆竹田鄉先農宮的耕漁彩繪工藝壁面，也同樣具有客家族群庶民生活寫照的彩繪工藝形式，如圖 8。



圖 8 中堆竹田鄉先農宮的耕漁彩繪工藝壁面

空間配置亦屬偏隅之處，位列廟門壁堵最上方，頂接天花板。共有三幅有關庶民生活寫照的平面彩繪工藝，主題各為農耕水牛、家禽白雞與水族金魚，彩繪於方框基底之中，規格同為 2 尺寬 1 尺高，用色艷麗。其工藝形式可以如表 5 所示。

表 5 中堆竹田鄉先農宮的耕漁彩繪壁面工藝形式內涵

名稱	外觀樣式	規格(尺) 寬×高	色澤	工藝技法	內隱寓意
中堆竹田鄉先農宮的 耕漁彩繪工藝壁面	牛、雞、魚	2×1	多彩	彩繪	客家庶民生活

中堆竹田鄉先農宮的農耕水牛圖壁面彩繪工藝以寫實方式描繪，與如圖 9 左的台灣本土水牛（雅虎搜尋引擎，2005）實體形式一模一樣。牛體粗壯，頭首昂起並面朝廟內，同為鼠灰色澤，於體表突起肌肉與筋絡繪有白灰反射光線，立體效果明顯。家禽白雞圖壁面彩繪工藝，與如圖 9 中的台灣本土實體雞隻可稱相近，較大的不同，在於彩繪工藝技師強化誇飾公雞的尾羽，呈現舖面扇狀。水族金魚圖壁面彩繪工藝，與如圖 9 右的台灣常見實體金魚魚種，無論色澤與身形比例，可稱幾乎完全相同，只有在輪廓上，水族金魚圖壁面彩繪工藝有較粗的黑色勾邊強調稜線。



圖 9 台灣本土牛、雞與金魚動物（雅虎搜尋引擎，2005）

依廟宇作為精神信仰中心，社區住民經常高度願意捐獻財貨與奉獻人力，依「無處不刻花、無處不彩繪」的廟宇工藝傳統規劃理念，廟宇中各部位工藝通常都刻列有捐獻信眾的姓名，藉以感謝與鼓勵信眾奉獻。而廟宇工藝藝師與匠師，往往也施展最精緻繁複的工藝技術，施作大眾熟悉的歷史典故與人物。

所以中堆竹田鄉先農宮的這種農耕水牛、家禽白雞與水族金魚的壁面彩繪工藝，將尋常庶民生活百象：以常民所豢養家禽家畜為彩繪工藝主角，佔據廟宇壁面一端，成為廟宇工藝的描述主題，便屬極少見的案例。可以推論或者為描述族群刻苦卻知足的生活態度，或感恩家禽家畜給予的資源貢獻，更或只是工藝藝師與匠師的補壁之舉。然而無疑地，這種工藝施作主題，較諸遙遠的歷史典故與人物，對在地信眾顯然更具有親和力。

肆、耕樵石刻工藝壁面——左堆佳冬鄉三山國王廟

左堆佳冬鄉三山國王廟的耕樵石刻工藝壁面，也同樣具有客家族群庶民生活寫照的表現形式，如圖 10。



圖 10 左堆佳冬鄉三山國王廟「耕圖」、「樵圖」石刻工藝

左堆佳冬鄉三山國王廟「耕圖」石刻工藝，空間配置於廟門壁堵最下方的偏隅，距離地面僅高半尺，觀者必須彎腰才得以細部觀察全貌。「耕圖」石刻以老農為主角，青石雕刻而成，寬近一尺，高約二尺，身穿布衣裝束，斗笠後背，赤腳漫步田間，刻紋塗以白漆，勾勒稜線更加明顯。

「樵圖」石刻工藝的空間配置，同樣位於廟門壁堵最下方的偏隅，距離地面也僅高半尺，與「耕圖」石刻隔著廟門相望。「樵圖」石刻工藝以年輕的樵夫為主角，青石雕刻而成，尺寸也是寬近一尺，高約二尺，同樣身穿布衣裝束，肩後背負一束半身高度的木材，腳著草履呈現舉步動作，同樣刻紋塗以白漆，並勾勒稜線而更加明顯。故其工藝形式可以歸納如表 6 所示。

表 6 左堆佳冬鄉三山國王廟的耕樵石刻壁面工藝形式內涵

名稱	外顯樣式	規格(尺) 寬×高	色澤	工藝技法	內隱寓意
左堆佳冬鄉三山國王廟的耕樵石刻工藝壁面	農夫、樵夫	1×2	青灰	浮雕	客家庶民生活

在以描述庶民生活為主題的廟宇工藝中，樵圖是頗為少見的表現形式，因為樵圖所代表的生活環境內涵，必須為具有叢生與較大量的原生樹林，通常即是屬於山林而非平地之生活經濟活動。而若就地理環境而言，屏東縣境雖然有偏東側的南北向連綿山脈，但聚居山嶺之中生活的庶民族群，仍以原住民為主，屏東客家族群聚落並未有位於山嶺之中的實例淵源。

若以距離而論，屏東六堆之中，先鋒堆萬巒鄉五溝水聚落、後堆內埔鄉黎頭鏢聚落、右堆高樹鄉建興村與舊寮村等，可算是比較接近山地領域且有客家族群較為聚居的聚落，經濟活動中確實可能有以樵木活動為主要型態。但若以三四十年前的交通環境為背景衡量，只能以徒步謀取生活物資的活動範圍而論，這些聚落仍距離真正的山林甚遠。故縱然這些較接近山林的客家族群聚落中，可能有以樵木為主要經濟生活型態的庶民，但這類庶民的數量應仍不多，而且主要仍是以農事為主的經濟支柱，在農事收穫完成的季節交際，輔以樵木收益挹注家庭經濟。

故而左堆佳冬鄉三山國王廟「樵圖」石刻工藝，描述的客家庶民生活內涵，當是客

家族群於平地偶發（如農事收穫完成之後）、藉以作為家用燃料或市場販售而換取財貨的庶民經濟活動，而非常態性、以樵木為家庭主要或個人賴以維生的經濟收益來源。因此左堆佳冬鄉三山國王廟「樵圖」石刻之設置，推論係廟宇工藝施作技師，為與另一壁堵中的「耕圖」石刻主題對應，而選用客家族群非主要經濟生活型態的內涵。

伍、勸耕勸織彩繪工藝樑面——左堆新埤鄉三山國王廟

左堆新埤鄉三山國王廟的勸耕勸織彩繪工藝樑面，也同樣具有客家族群庶民生活寫照的工藝形式，如圖 11。

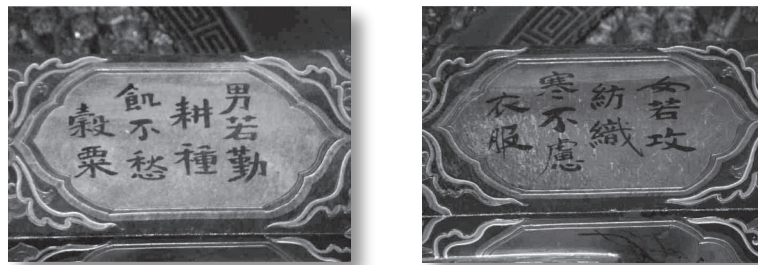


圖 11 左堆新埤鄉三山國王廟「勸耕」與「勸織」彩繪工藝樑面

左堆新埤鄉三山國王廟「勸耕」與「勸織」彩繪工藝，以簡單的黑墨文字書於白色的底稿中，周圍是有吉祥寓意與鎮防祝融的青綠色底水紋，外框亦是典型的符象化雲紋勾勒而成。

由於位於廟中橫樑上方，觀者必須抬頭仰望天花板方得以觀看，在空間配置上亦屬頗為偏僻之處。不過由於左堆新埤鄉三山國王廟的廟宇四壁與天花板的工藝表現，即是「無處不刻花、無處不彩繪」的典型廟宇工藝表現形式，壁面無不呈現形式繽紛、用色飽滿的彩繪工藝，故而「勸耕」與「勸織」彩繪工藝，反倒因為留白底色搭配單純黑墨文字，而得以有收聚視覺焦點的突出效果。其工藝形式可以歸納如表 7 所示。

表 7 左堆新埤鄉三山國王廟的勸耕勸織樑面彩繪工藝形式內涵

名稱	外觀樣式	規格(尺) 寬×高	色澤	工藝技法	內隱寓意
左堆新埤鄉三山國王廟的勸耕勸織彩繪工藝樑面	「男若勤耕種、飢不愁穀粟」、「女若攻紡織，寒不慮衣服」	2×1	白底黑字、多彩外框	描繪	客家庶民生活

左堆新埤鄉三山國王廟「勸耕」與「勸織」彩繪工藝內文：「男若勤耕種、飢不愁穀粟」、「女若攻紡織，寒不慮衣服」，是以男女從事相應任務的對稱文法，規勸常民百姓，只要勤奮努力，當有溫飽自足的前景，不致挨餓受凍。

按「晴耕雨讀」即是客家族群六項傳統精神之一（高雄縣政府民政局客家事務課，2005），日出便積極農事，雨天便居宅讀書，充分展現客家族群勤奮與崇智的理念，高雄

市客家文物館如圖 12 的「晴耕雨讀」匾額（高雄市經貿發展協會，2005），堪為具象化的客家族群精神物件，與左堆新埤鄉三山國王廟「勸耕」與「勸織」彩繪工藝內涵，有異曲同工之處。



圖 12 客家族群晴耕與讀匾額（高雄市經貿發展協會，2005）

陸、農穫彩繪工藝壁堵——後堆內埔鄉天后宮

後堆內埔鄉天后宮農穫彩繪工藝壁堵，也同樣具有客家族群庶民生活寫照的工藝形式，如圖 13。



圖 13 後堆內埔鄉天后宮農穫彩繪工藝壁堵

其工藝形式可以如表 8 所示。

表 8 後堆內埔鄉天后宮壁堵農穫彩繪工藝形式內涵

名稱	外顯樣式	規格(尺) 寬×高	色澤	工藝技法	內隱寓意
後堆內埔鄉天后宮 農穫彩繪工藝壁堵	蔬果、鋤頭、 水鉢	1×4	多彩	描繪	客家生活

後堆內埔鄉天后宮農穫彩繪工藝，內涵是紅蘿蔔、芥菜、竹筍、香菇、南瓜、芭樂六種蔬果，一支縮小化的鋤頭，一個竹編提籃，一具綁編竹架，一個盛水八分滿的水鉢，以寫實風格，白漆為底，選用艷麗色澤描繪實物，以漸層彩度與反光亮度之差異，突顯立體效果。畫面佈局上，主要繪製物件居於中間偏下，上方留存白底空間，畫面不呈滿溢飽和狀態，除了減輕視覺壓力之外，也頗符合彩繪主題之輕鬆恬淡。

兩圖中分別書有對聯，各為「田家風味」與「青籮有味」，「田家風味」自然是指圖中

的竹筍、香菇、南瓜、芭樂與鋤頭、提籃，是屬於農家農事收穫與耕作用具，有尋常農家恬淡靜謐的鄉村生活意味；「青鐙有味」中，「鐙」音同「登」，是「古代薦熟食之金屬器，原為瓦器，後世易之為金，有足為錠，無足為鐙」（高樹藩，1989，頁 1940），因而「青鐙有味」是指以鍋碗鉢盆盛裝家常飯菜的自然蔬食，別有興味。整體而論，此聯兩句都在描述尋常農家生活情境，即使是平常的粗食淡飯，都有饒富值得細細品嚐的風味，寓意應當知足常樂、恬淡自持。

在配置空間上，後堆內埔鄉天后宮農穫彩繪工藝位於大門入口的兩側對向壁堵，壁面積雖然不大，但因為不僅是屬於來往人群必經的路徑，而且此彩繪工藝距離地面高度三尺至七尺，更適巧為常人視線所及的最佳注目區域，故可歸屬為精華壁堵之一，與其他描述庶民生活意象之工藝所經常被編配於偏僻窄小的位置空間，明顯差異甚大，極具特色。

以廟宇工藝經常匯聚族群聚落之龐大財力與物力奉獻，莫不將最精湛施工技術與精緻工藝作品，展現具有教民化育、弘道揚法的目的的忠孝節烈歷史典故主題，尤其後堆內埔鄉天后宮主祀神天后（媽祖）更有諸多盛名事蹟可為工藝主題；但該農穫彩繪工藝的設置卻是反其道而行，以此珍貴精華壁面，堆陳以國畫技法，彩繪蔬果、鋤頭、提籃、竹架、水鉢等的尋常農家庶民農穫與農具，描述尋常農家生活情境與隱喻恬淡知足、如同勸世文體的對聯，實屬廟宇工藝中非常罕見的特例。

此或可認為是彰顯客家族群的族群特性之一；或也可認為是廟宇主事或廟宇工藝規劃與興築者，意欲藉廟宇社教功能，傳遞客家族群精神予下一代者；更或可是為降低廟宇常有的忠孝節義典章故事工藝主題予常民百姓的悠遠距離感，添增親和力，以吸引更多信眾更常頻率地造訪廟宇，使廟宇更有發揮社教功能之機會與吸收奉獻資源。

結論與建議

結論

依研究目的序，條列結論為：

壹、描述屏東六堆客家廟宇庶民生活意象的工藝表現形式有：庶民農漁樵活動與其用具、穫物等內涵的雕刻、彩繪與磨石工藝。

前堆麟洛鄉國聖宮漁圖與耕圖泥塑工藝、左堆佳冬鄉三山國王廟耕圖石刻工藝、中堆竹田鄉先農宮的耕漁彩繪工藝、左堆新埤鄉三山國王廟的勸耕勸織彩繪工藝樑面、後堆內埔鄉天后宮農穫彩繪工藝、前堆長治鄉國王宮廟宇菸葉圖案磨石工藝地板、等，不僅揚棄廟宇工藝必以信眾熟稔之傳統忠孝節義典章故事主題的窠臼，也能有所突破「無處不刻花、無處不彩繪」之幾無留白特質的視覺飽和壓迫，而以雕刻、彩繪與磨石工藝技法，表現屏東六堆客家族群的尋常庶民生活內涵，表現形式頗為特出。

貳、屏東六堆客家廟宇的庶民生活意象工藝具有六項藝術涵義：(1) 寫實風格助益瞭解其時庶民生活、(2) 庶民生活描述有助文化藝術研究、(3) 添增藝術親和力助益庶民藝術素、(4) 配置偏僻角隅反利於發揮藝術創意、(5) 鬆散考證與表現隨意仍瑕不掩瑜、(6) 符象化表現具有藝術研究價值。

庶民生活意象在屏東六堆客家廟宇中的工藝表現形式具有下列數項藝術涵義：

一、寫實風格助益瞭解其時庶民生活

在前堆麟洛鄉國聖宮漁圖與耕圖泥塑工藝、左堆佳冬鄉三山國王廟「耕圖」石刻工藝、中堆竹田鄉先農宮的耕漁彩繪工藝、後堆內埔鄉天后宮農穫彩繪工藝等，全都是寫實的理念與技法，描繪客家族群的尋常庶民生活；主題多為農耕，次為漁與樵；內涵則是農漁樵人物、蔬果農穫與漁穫、鋤籃農具與牛雞禽畜動物等，都與本土真實生活情境極為相同。

正如前所述，愈為早期，教育機制愈不完備，廟宇愈經常擔負教民化育的社教責任，更有時是族群聚落領導者傳承族群精神與宣揚傳統意念的場所。聚落萬般庶民必然有的文化知識落差，作為主要社教機制之一，廟宇卻必須展現對各文化階層庶民的兼容並蓄。故而廟宇工藝的主題內涵，容或可為時間與地理都與在地庶民百姓極為遙遠、低度相關的傳統忠孝節義典章故事；廟宇工藝的實際表現形式，卻必須當然爾地發揮愈寫實擬真特質不可。

這樣的工藝表現形式，對藝術的呈現，當然是一種無奈的創意限制；但相對而言，卻提供予後人對其時庶民實際生活文化的瞭解，有助於產生或堅定族群意識，凝聚聚落住民的向心力，對推動族群與聚落公眾事務，必然有雖隱性卻正向的助益力量。

二、庶民生活描述有助文化藝術研究

無論是菸葉蔬果、魚產漁獲、農漁用具、伐材樵木、畜禽動物等的彩繪與雕刻工藝，主題都是當地的庶民經濟活動，內涵均是地理特產，是屬於屏東在地庶民生活情境的寫實描述。

由於文化社會學的研究中，經常必須透過庶民文化長久演進歷程的探查，藉以瞭解族群傳統精神、性格特質、崇拜與厭勝等的形成原因與內涵，從而可資形成族群公共事務政策之擬定、民族文化內涵之闡釋與教育傳承共識之構築，可謂至為重要。但研究社會文化之演進歷程，卻因為文化生活持續變動、時間無法倒流，必須有賴耆老述說與實體證物的考察，以模擬當時情境；而實體證物經常有的匱乏、佚失或損壞問題，卻是文化社會學研究最為頭痛的問題之一。

廟宇中的庶民生活意象主題工藝，雖然實體數量相對於忠孝節義典章故事主題，明顯稀少，卻由於廟宇居於族群聚落信仰中心的地位，而得以有較豐富的資源描述其時文化內涵，且獲得相對妥善的保護，從而使廟宇中的庶民生活意象工藝，成為文化社會學研究的重要資產之一，更也是常民藝術的最佳研究對象。

三、添增藝術親和力助益庶民藝術素養

廟宇中的漁圖、耕圖、樵圖、蔬果農穫與漁穫、鋤籃農具與牛雞畜禽動物等諸彩繪、泥塑與石刻等工藝，都是描述尋常庶民真實生活內涵的表現主題，較諸廟宇工藝中數量最大宗的表現主題：忠孝節義典章故事主題，顯然予在地族群的感受距離親近得多，庶民意象的工藝必然添增廟宇更多的親和力。

因為既然廟宇擔負教民化育的社教責任，也冀求聚落信眾的涓滴奉獻，這兩項目的，都有賴廟宇主事設法有效招引更多信眾並促使信眾更頻繁來訪，方能達成。將廟宇工藝中設計庶民意象的工藝主題與表現形式，可能便得以更添增廟宇的親和力。而無論係有意或無意，這種策略的運用，對非正規藝術教育（假設以學校體制為正規教育體系）而言，極具意義。

若視藝術涵養為提昇人類生活品質之關鍵要素之一，則由於廟宇建築經常是匯集族群聚落最豐盛人力與財力資源而來，廟宇工藝經常呈現住民其時最精湛的施作技術與最優美的表現形式，往往足為當代精緻藝術典範的代表，是不具優渥財力的尋常庶民所難以購置而擁有的。當這些藝術精品成為公眾場所的廟宇工藝，其所蘊含的精緻藝術美學內容，便能透過廟宇信眾的來往瀏覽，印記於信眾心中，從而成為信眾的藝術美學素養，故可視之為有效提升庶民藝術涵養的非正規藝術教育，極具藝術教育價值。

四、配置偏僻角隅反利於發揮藝術創意

除了後堆內埔鄉天后宮農穫彩繪工藝的空間配置，位於大門入口兩側對向，堪稱精華壁堵之外，其餘有關庶民意象的廟宇工藝，幾乎一概位於廟宇最偏僻角隅：需要彎腰方得以細觀的柱腳低處與壁堵角落、必須抬頭才得以仰觀的柱頂高處與屋頂樑面、來往信眾腳下踩踏的平凡地面等，如果來廟信眾目光瀏覽區域只限於身高視線所及區域，當不會留意到這些位置偏僻之庶民意象的工藝。

這自然是因為廟宇除了是神祇住所、族群聚落之信仰中心、協商聚會的社交場所，也擔負教民化育的社教責任；而傳統忠孝節義典章故事，正是最受認同、最被認為必須傳承予下一代、模塑下一代人格特質的典範，是除了吉祥圖案、避禍厭勝物外，最成為廟宇工藝中的主要主題與內涵，也佔據最多數精華與重要的工藝展現空間。至於庶民生活意象的工藝，則非屬教忠教孝意識主題，故多以填補空隙的原則展現，多配置於偏僻角隅。

這樣的空間配置結果，雖然使庶民生活意象的工藝不若精華與重要的空間的工藝備受重視，但相對而言，所受到的監造桎梏較少，由前述調查案例發現：廟宇工藝技師反而得以發揮更多藝術創造能力，較不須受廟宇主事要求的媚俗規範，表現形式得以更脫離匠氣干擾，在藝術表現與保存上，未嘗不是另一收穫。

五、內涵鬆散考證與表現形式隨意仍瑕不掩瑜

由於調查研究中，多數庶民意象的廟宇工藝，在空間配置上，多屬位置偏僻角隅之處，被視為非重要與非精華之屬，因而施作的工藝技師雖較不受廟宇主事者監造桎梏，而有較大的藝術創見揮灑空間；但相對而言，亦可能為部分工藝技師以較為鬆散的工作態度施作，致有不相稱比例、古松樹幹卻有闊葉型樹葉、誇飾稜線、色澤偏離、與傳統認知不

符等案例，而顯現工藝作品內涵考證鬆散與表現形式隨意的現象。

當然，與數量龐大的廟宇工藝相較而言，這些稀少的案例或可視為必然而可容忍的失誤，一般來往信眾通常也不會仔細觀察，即使特意觀察，尚必須有堅實與足夠的藝術知識為後盾，方足以發現與評論其中不尋常之處，但可能已被視為吹毛求疵之舉了。

事實上整體而論，對這些經常代表當代最精湛施作技術與最優美表現形式的廟宇工藝而言，這些數量稀少、偶有失誤之鬆散考證內涵與隨意表現形式的工藝，仍是瑕不掩瑜的，鉅觀廟宇工藝中的庶民意象表現形式，與其留存於後世之藝術價值，仍然令人佩服廟宇主事者與工藝施作技師的努力。

陸、符象化表現具有藝術研究價值

廟宇工藝的表現形式中，除了如雲紋、瑣紋、套環紋、錢紋、斜格紋、卍字紋、壽字紋、佛字紋等，已經幾何圖案化的吉祥圖案外，「具象化」是一大特質之一。這自然是因為廟宇經常擔負教民化育的社教責任，考量即使是知識基礎極為薄弱、不識之無的文盲，藉由具象化的圖案表現，都依然得以瞭解廟宇工藝中所代表的意義，故而廟宇工藝必須愈為具象化的表現形式，愈能使信眾人人皆懂，方得以涵蓋所有文化階層的庶民大眾。

以此而論，前堆長治鄉國王宮廟宇菸葉圖案磨石工藝地板，顯然是前述論述的特例之一，其表現形式既無法稱之為極為擬真的具象化，尚可約略辨明的菸葉圖案造形，也無法歸類為減筆的符號化。原因自然是因為施作上的技術難度，很難於磨石工藝上，極為具象化、立體化地表現出實體菸葉型態。廟宇工藝施作技師便因地制宜地調整圖案形式，將實體形象略作符象化，以更利於施作與表現。

這種介於具象化與符象化的表現形式，在藝術上的意義，就如同文字演進歷程中，由原始象形文字逐漸轉換出現會意、轉注與假借等文字一般，藝術創作者逐漸揚棄依樣描摹的複製階段，逐漸添加個人因情境之主觀感受而得的情緒與情感，使藝術創作品開始具有生命力的中介歷程，在藝術創作與研究上極具價值。

建議

教育部「國民教育九年一貫課程總綱綱要」闡明：強調學生的基本能力，注重生活實用性；授予學校、教師與地方更大的課程自主權，學校得組織課程委員會實施學校本位課程，彰顯學校特色。如果一貫課程規劃理念之一，在打破既有科目分立窄化的藩籬、擴大知識領域的課程架構，故而給予學校教師近三分之一比例的課程自主權，以設計學校本位課程，則單就藝術與人文學習領域而言，以台灣廟宇數量之多且遍佈，除易於選取而進行之外，廟宇工藝且均是集常民藝術最高、最優秀的精華，廟宇神祇之傳說與典故繽紛精彩，堪稱是發展本領域學校本位課程或鄉土教材的最佳標的。

但廟宇雖堪稱是最富社區文化代表意義的藝文資源，卻也因工藝形式豐富多元而容易走馬看花或歧路亡羊，典章故事工藝主題也悠久遙遠而脫離現實生活；故而教師可以參考如本研究之模式，擇定接近實際生活面的探索主題，帶領學童搜尋社區廟宇其中的庶民意象工藝，以觀察、測量、紀錄、描繪工藝形式的方式，分析與闡釋廟宇工藝的(1)外顯樣

式、(2) 色彩肌理、(3) 意義題材、(4) 施作技法、(5) 美學鑑賞等議題，引導學童比對自我家長與親族於心中的形象，了解社區住民早期與現實實際生活的異同，進而對社區文化與族群生活有更深入認識與認同。

參考文獻

一、中文部份

- 江瑞昌（2004），臺灣客家族群民間信仰之研究——以新竹縣新埔鎮枋寮義民廟為中心。國立臺灣大學國家發展研究所碩士論文。
- 李慧君（2005），內埔客家村落廟宇建築形式之研究。樹德科技大學建築與古蹟維護研究所碩士論文。
- 汪詰（2003），閩台宮廟壁畫研究。中國福建師範大學史學碩士論文。
- 屏東文史要點筆記（2004），摘自9月18日，屏東文史要點
http://www.dpa.nttu.edu.tw/news/message/930505_01-2.doc
- 屏東縣長治鄉資訊服務網（2004），摘自9月16日，長治鄉農特產品
<http://www.pthg.gov.tw/chinese/town/PTT06/p0104.asp/>
- 屏東縣政府民政局（2004），摘自4月23日，屏東寺廟資訊網
<http://www.pthg.gov.tw/pthgtemple/temple/index.htm/>。
- 屏東縣政府客家事務局（2004），摘自4月6日，客家
<http://hakka.pthg.gov.tw/>。
- 高雄市經貿發展協會（2005），摘自6月25日，海洋首都電子報第18號：客家文物館
<http://kaohsiungwalking.kcg.gov.tw/chinese/epaper/files/200414/gogo.htm>
- 高雄縣政府民政局客家事務課（2005），摘自5月2日，客家傳統精神
<http://163.29.105.99/intranet/rosseauism/asw6/index.htm>
- 高雄縣美濃鎮龍山國民小學（2004），摘自9月12日，鄉土教學——美濃特產
<http://www.lsp.ks.edu.tw/country.htm>
- 高雄縣鳳山市文山國民小學（2004），摘自9月11日，一鄉一特產——美濃
http://k.wsp.ks.edu.tw/~tw/specialty/mei_nong.htm
- 高樹藩（1989），中正形音義大辭典，二版七刷，頁1940。台北：正中。
- 國立屏東師範學院鄉土教育研究中心（2002），屏東寺廟百科（光碟）。屏東：屏東縣政府。
- 陳俞君（2004），臺灣的三山國王信仰與傳說探討。國立台北大學民俗藝術研究所碩士論文。
- 曾彩金、陳淑玲（2001），六堆客家社會文化發展與變遷之研究——建築篇，頁146-147。屏東：財團法人六堆文化教育基金會。

雅虎搜尋引擎 (2005)，摘自 4 月 20 日，台灣牛、雞、金魚

<http://tw.search.yahoo.com/search?fr=fp-tab-web-t&ei=UTF-8&p=%E7%89%9B>

黃壬來、李堅萍、藍雪瑛 (2003)，屏東縣藝文資源調查報告書—信仰節俗類。屏東：屏東縣立文化中心。

蔡文卿 (2002)，台南市大天后宮廟宇彩繪之研究。國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文。

蔡佳純 (2004)，屏東縣九如三山國王廟木雕裝飾題材研究。國立屏東科技大學農村規劃系碩士論文。

一、英文部份

Chang, M.Y. (1996). *Language use and language attitudes among Taiwanese elementary school students in native language instruction programs: A study on language maintenance, language shift, and language planning in Taiwan*. (Doctoral Dissertation, Indiana University: Indiana, U. S. A., 1996). Dissertation Abstracts International, AAT 9716423.

Tai, Y. Y. (2004). *A performance guide to Taiwanese folksong arrangements for Western choirs*. (Doctoral Dissertation, The University of Wisconsin - Madison: Wisconsin, U. S. A., 2004). Dissertation Abstracts International, AAT 0806221.

Wilson, R. S. (2005). *The invisible ones: The politics of culture work among Taipei's Hakka*. (Doctoral Dissertation, Stanford University: California, U. S. A., 2005). Dissertation Abstracts International, AAT 3171772.

謝誌：本研究獲行政院客家委員會獎助，敬致由衷謝忱。