

原創，自主性，與否定性的迷思—— 前衛藝術運動中的幾個主軸概念及其轉化

Main concepts of the Avant-Garde Mouvement and its Metamorphosis

陳泓易*

Hung-yi Chen

(收件日期 104 年 4 月 30 日；接受日期 104 年 7 月 16 日)

摘要

本文試著以一個較為後設（並期望較為客觀）的當代視角來重新解讀二十世紀西方藝術的重要運動—前衛藝術運動，主要藉助從八零年代起現代與後現代論戰之後的一些重要討論及 2010 以來的幾個有關前衛藝術的重要發表為主軸交錯辯證，分別從馬泰·卡林內斯庫 (Matei Calinescu) (1987) 對於現代性提出了一種哲學爭議的脈絡辯證開始，再加上法蘭克福學派中特別是阿多諾的美學理論，以及晚期布赫迪厄藝術社會學觀點交錯辯證。

最後則以部分菲利·胡珊 (Philippe Roussin) 與尚·皮爾·孔梅第 (Jean-Pierre Cometti) 的研究成果進行比較與補充。在討論前衛藝術運動書寫中對照與其同時發展的法蘭克福學派「批判理論」的否定美學，釐清「批判理論」角度對此提出如顛覆 (Subversion) 與解放 (Emancipation) 等核心精神的意涵，並針對前衛藝術經常使用的兩個重要核心理念—「原創」與「自主性」一併討論。簡言之，本文將以這些關鍵概念為主軸，並以現代主義為文本與情境脈絡，分別針對其中牽涉的諸多重要命題與問題意識提出評述，主要是因為這些重點往往跨越前衛運動的範疇，持續在當代藝術中發生作用。

關鍵詞：前衛藝術運動、否定、純粹、原創性、自主性、批判理論

註 本文刻意避開八零年代現代與後現代論證當中的詹明信 (F. Jameson)、李歐塔 (F. Lyotard) 與哈伯瑪斯 (J. Habermas) 等人的觀點並非對其觀點不認同，而是企圖提出新的觀點。

* 國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班助理教授

Abstract

This article intends to re-examine the Avant-Garde art movement, an important art movement in the Western world during the 20th century, from a more objective, contemporary perspective. Its analytical discussion is based on discourses about the modern-and-postmodern debates during the 80' s and the important crisscross dialectic in some publications after 2010. It is expected new findings will arise from this comparative study. This study applies theories summarized from Matei Calinescu (1987), T.Adorno, Pierre Bourdieu, Philippe Roussin (2010) and Jean-Pierre Cometti (2010) as a basis for the analysis and will use the core writings of the Frankfort School as a comparison. Its main purpose is to clarify the main ideas of the aesthetics of negation of the Frankfort School such as “Subversion” or “Emancipation” . This article will also discuss the terms and concepts of “Originality” and “Autonomie” that are frequently used in modern art. This article will use these key notions as the core structure and modernity as the context for the discussion of some relatively important problems and issues in the field. Besides, these problems and issues go beyond the domain of the Avant-Garde to a wider dimension, continuing to influence the development of contemporary art.

Key words: Avant-Garde Movement, Negation, Critical Theory, Originality, Autonomy.

壹、前言—前衛藝術運動的關鍵概念

從八零年代起的現代與後現代論戰的浪潮後，當代思想與當代藝術同時發展出許多分歧的路徑，這些分歧直接或者間接地影響了人文思想與藝術創作許多領域的辯證基礎與呈現形式。正如同後現代主義者質疑現代主義的主軸意識形態，人文領域的思想家與藝術領域的創作者則開始質疑現代主義的許多核心思想與其所演繹的藝術實踐形式，或者此創作實踐背後主導之動機概念與意識型態。被現代主義時期或者前衛藝術視之為（如同）真理地位的一些想法與價值於是遭到挑戰。新的概念語言與新的藝術形式紛呈並陳，在討論相關主題時通常容易聚焦於部分面向而難以開啓全面性的視野。本文以為回到前衛藝術的發展與建構過程之初來進行深入的分析思考或許更有助於釐清許多以偏概全的複雜訊息。回顧現代性與現代主義的討論中，如彼得·伯格 (Peter Burger) 與葛林柏格 (C.Greenberg) 等人的討論都非常具有代表性。¹

1 二十世紀藝術發展關於前衛藝術較為普遍的看法是認為前衛運動 (The avant-garde) 主要發展於 20 世紀，其範圍跨越了藝術，文化甚至政治領域。一般對前衛藝術的認知主要是具有某種實驗性與創發性的藝術實踐。特別是對既有規範的突破。前衛被認為是現代主義的標記，以區隔於所謂的後現代主義思想。前衛藝術歷史主要從達達主義經過境遇主義一直到後現代的語言詩人 (language poets) 都涵蓋於其範圍之內。

前衛運動經常宣揚某種激進的社會改革。

對前衛的論述非常多，但完備而成功的卻很有限。義大利思想家 Renato Poggioli 著作《前衛運動理論》(Teoria dell'arte d'avanguardia (The Theory of the Avant-Garde), 1962) 視前衛為一種文化現象，並將前衛運動文化視為波希米亞主義的變種 (variety) 或者附屬種類 (subcategory)。而對前衛藝術最有代表性的家則是德國文學批評家彼得·伯格 (Peter Burger) 於 1974 的著作《Theory of the Avant-Garde》(1974)。伯格認為從啟蒙時期展開的社會批判類型藝術創作即是前衛之開端。並認為前衛藝術乃是資本主義的共謀。認為藝術作為一種機制，它中和並消弭了個人作品中的政治實質內容。

伯格也認為二次大戰之後的所謂「戰後新前衛」(postwar neo-avant-garde) 只不過是將二十世紀初期前衛運動的形式與策略進行空洞的複製回收罷了。然而葛林柏格 (Clement Greenberg, 1909-1994) 則持較為正面的看法，認為它是在戰後時期文化生產的某種新的連結。至於 Buchloh 則在其 2000 年的作品集《Neo-avantgarde and Culture Industry》(2000) (新前衛與文化工業) 中則認為這些條件的研究進路事實上都侷限於某種歐洲中心主義，沙文主義與特定性別定義本質。

葛林柏格在 1939 年發表的文章〈前衛與媚俗〉(Avant-Garde and Kitsch) 一文中提到前衛文化企圖反「高級」(high) 或主流文化，它同時也拒絕工業化人工合成的「大眾文化」(mass culture) 等等的資本主義產物。並認為這些產物即是他所謂的「媚俗」。是市場導向的流行與膚淺的風格創新，是一種消費文化而不是真正的前衛藝術的創新。

葛林柏格在此與法蘭克福學派批判理論有了交集。

法蘭克福學派的文化工業討論也被人為是不可忽視的。特別是阿多諾，霍克海默與班雅明。倘若說葛林柏格強調「媚俗」，法蘭克福學派則是集中討論大眾文化與文化工業（特別是指商業出版社，電影工業，唱片工業與電子媒體等產業）這兩個命題。認為前衛藝術所珍視的自主性會在文化工業與消費文化中消失殆盡。

在新自由主義經濟條件之下，如同紀德堡 (Guy Debord) 所強調的「景觀社會」(La Societe du Spectacle) 的文本中，已經使得當代的批判評論變得弔詭。Paul Mann 在《前衛藝術的理論死亡》(Theory-Death of the Avant-Garde) 中則提出在今天的機制結構之下真正的思想評論已經瀕臨滅絕。

儘管遭受許多否定與批判，1960 之後，前衛之名卻在許多藝術以外領域被頻繁使用。甚至作為流行文化的商業手段。流行音樂，商業電影，特別是搖滾歌手或知名電影工作者經常自稱前衛。這也使得卡林涅斯庫 (Matei Calinescu) 1987 年的著作「前衛的五種面容」變得有意義。他認為這是文化從現代進入後現代的一個指標。

本文由於篇幅的限制，並且專注於探討前衛藝術核心精神的幾個概念，因此專注於探討與這些概念相關的思想家及其理論，而不得不捨棄許多相當具有代表性的，如彼得·伯格等人的理論詮釋。

此外，義大利思想家 Renato Poggioli 於 1962 年書寫的《前衛運動理論》將前衛視為一種文化現象；葛林柏格則對前衛抱持較為正面的看法，他在 1930 年代前衛運動的高峰期即對其提出評述，並且在二戰之後持續評論肯定前衛運動；法蘭克福學派的主要思想家某種程度都以其思想書寫與前衛運動對話；然而二次世界大戰之後，特別是紀德堡提出 [景觀社會] 的概念之後，前衛的稱號或者概念更是為流行文化如商業電影，搖滾音樂所宣稱及使用。前衛的面貌於是變得更為多元。

然而正如同藝術史學者哈佛·亞納森 (H. Harvard Arnason) 所說的，我們很難明確指出包括現代性或者現代藝術發生的起始時間點。^{2 3}

馬泰·卡林內斯庫 (Matei Calinescu, 1987) 則以一種陳列式的方法標舉了現代性與前衛運動交集的關鍵主題；而尚·皮爾·孔梅蒂 (Jean-Pierre Cometti, 2011) 與菲利普·胡珊 (Philippe Roussin, 2011) 則是在現代性的文本中直接針對前衛藝術運動進行分析詮釋。

然而孔梅蒂與胡珊並未明確，或者結構性與系統性的解釋「前衛藝術」的本質，因此本研究先以卡林內斯庫的著作為另一詮釋之基礎，卡林內斯庫在清晰簡潔的著作中將西方現代性與前衛藝術交集出一個有趣的的問題意識與詮釋邏輯，一種哲學爭議的脈絡辯證，在其代表性著作—《現代性的五種面容》中提出了現代性，前衛運動，頹廢，媚俗與後現代等主個關鍵概念。尚·皮爾·孔梅第則在二十多年後的現今 (2011) 再度審視現代性與前衛藝術，並且針對前衛藝術提出六種內涵：1. 終結 (la fin) 之問題意識 (Les problematiques de la [fin])，2. 強制性與激進的創意 (L'imperatif d'originalite au sens d'une origine radicale)，3. 否定 (Negation)，4. 斷裂性的創新 (l'innovation privilegiant la rupture sur la continuité)，5. 藝術自主性 (une art autonome)，6. 拒絕 (l'avant-garde comme puissance de refus)。

此外，我們也不應忽視前衛藝術運動本身的「運動」特質。這是明顯受到馬克斯思想影響，在藝術創作的同時又結合思想詮釋與社會集體行動為目的的一種深具社會意識的實踐策略。

前衛運動經常以某種「宣言」(Manifesto) 為起始，並設立抗爭對象為策略來做為實踐的步驟。某種程度來說，這樣的前衛運動抗爭或者所有以「Anti-」開頭的文字符號或者動名詞在邏輯的事實上都包含在更大範圍的 (孔梅第所謂的)「否定」(Negation) 概念之中。學者楊小濱更是將整個法蘭克福學派的批判理論名之為「否定的美學」，並以批判

2 "Each of these dates has significance for the development of modern art, but none categorically marks a completely new beginning A gradual metamorphosis took place in the course of a hundred years."

3 倘若我們回溯西方現代性發展的歷史來定義現代藝術開始的階段，事實上其思想從歐洲啟蒙時期 (Enlightenment) 就已經逐漸展開，並且對藝術創作產生影響。葛林柏格 (Clement Greenberg) 則提到康德 (I.Kant) 是第一位真正的現代主義者。但他也提到啟蒙與現代主義差別在於啟蒙運動是一種由外部批判 (the Enlightenment criticized from the outside) 的實踐策略，而真正的現代主義概念則是由內部批判 (modernism criticizes from the inside) 為方法。因此宮布里奇 (Ernst Gombrich) 認為，自我認知的自覺與自我意識的覺醒才是現代性概念的發生基礎。為了避免在此一至今尚無定論的「現代性」命題上過度衍伸，本文將先以以上簡單而共識相當高的框架為基礎，繼續發展。相對於「現代性」此一命題，前衛藝術則是發展時間相對較短，也較後期，某種程度來說，前衛藝術可以說是現代性文本中的一個部分集合。上文部分參考維基百科「Avant-Garde 前衛藝術」。

理論角度對此提出兩種核心精神，亦即顛覆 (Subversion) 與解放 (Emancipation)。但是，若從藝術領域來看，我們就不應該忽視「運動」與「宣言」這兩個經常在前衛藝術中使用的重要形式與概念。「宣言」某種程度昭示了一種與過去「斷裂的創新」立場，而「運動」則是前衛的另一個核心價值。

而「終結」與「媚俗」⁴甚至「頹廢」也都具備某種否定的本質，卻呈現於不同層次的實踐形式，本文也將其區隔於單純的「否定」概念進行討論。

本文將以以上整理出的這些關鍵概念為主軸，並以現代主義為情境脈絡，分別針對其中牽涉的重要命題與問題意識提出評述，主要是因為這些重點往往跨越前衛運動的範疇，持續在當代藝術中發生作用。本文希望借助整理過去前衛藝術運動的重點理念形式，得以更深入了解當代藝術之本質系譜。

前衛運動此一主題通常是被置放於藝術史的文本之中被討論或者詮釋，正如同法蘭克福學派的批判理論的討論經常主要是在社會學文本中被設定為新馬克斯主義，或者在哲學與美學的脈絡討論阿多諾與班雅明思想。而且有關前衛運動的討論相對多是較為以事件與形式作為討論的主軸或內容。本文認為，前衛運動與批判理論發生於同一時期的歐洲，雖然以不同的形式呈現，然而當時文本的境遇與所遭逢的文化與社會問題是相關聯的，藝術家與知識份子面對當時重大的社會問題企圖參與對話或者提出詮釋，甚至在彼此交流之後相互啟發，互為影響，進而創造了一個時代的文化面容。因此，本文嘗試以此不同脈絡的文化發展彼此辯證，相互詮釋，以一種藝術社會學的觀察角度與詮釋方法，企圖更深入也更宏觀分析前衛運動較為完整的整體圖像與更本質的內容，這是本文所嘗試的差異性研究方法，也期望能開創新的研究成果或者至少新的分析視角。

一、否定 (negation) 與悖反 (Anti 或拒絕)

—作為文化行動宣言的基本系譜

(一) 控訴世界

「控訴世界」是前衛運動經常使用的語彙與創造張力的本質策略。事實上「控訴」策略自啟蒙以來一向是人文主義擅長並且靈巧運用的方法。在歐洲宗教改革之後至啟蒙時期開始人文主義以控訴世界來使自身在宗教的認識論文本中除罪化。傅柯 (M. Foucault) 曾經提到從唐吉訶德開始，人變無辜了，世界變成了罪犯。啟蒙以來，彷彿藝術創作者的主要任務之一即是對世界的控訴。到了古典時期「透過瘋癲的中介，在藝術作品的範圍內，世界在西方歷史上第一次成為有罪者。現在，它受到藝術作品的指控，被迫按照藝術作品的語言來規範自己，在藝術作品的壓力下承擔起認罪和補救的工作，從非理性中恢復理性並使理性再回歸到非理性。」(劉北成譯，1992，p. 253)⁵

然而對現代主義世界進行更為激烈而（對於藝術領域）影響深遠的控訴，卻是十九

4 卡林內斯庫與葛林柏格同樣提到「媚俗」(Avant-Garde and Kitsch by New York art critic Clement Greenberg, published in Partisan Review in 1939.)

5 Michel Foucault 原著，劉北成譯 (1992)。瘋癲與文明 (Madness and Civilization)

世紀末的許多事件與當時的時代氛圍。例如從 1863 年的「拒絕者沙龍」到 1898 年左拉 (E.Zola) 對於德雷佛斯事件所發表的「我控訴！」⁶ 倘若以藝術史的脈絡文本來說，左拉此舉承接了 1863 年「拒絕者沙龍」以來的精神，也呼應了當時社會變革，工業化與都會化的社會語境中，社會普遍對資本主義的不滿所引發的社會主義式的批判精神，這些社會語境快速滲透到藝術領域，最極端的自然是當時政治正確的共產主義的（階級）鬥爭態度與方法論。而左拉的控訴策略更深刻符合了積極進入藝術文化資本領域的中產階級與新興畫廊系統，控訴舊政權的美學品味與控訴學院派的結構制度正好是積極正當化資產階級文化資本鬥爭的有效策略。

前衛藝術巧妙的接收了此一態度做為其意識形態的基本話語，並進而持續運作此一理念作為主要訴求，延續成前衛運動的態度原型。或者我們可以這麼說，整個發展於二十世紀的前衛藝術的基本立場，就是持續進行「對世界的控訴！」或者特別是對資本主義控訴。

控訴世界於是成為藝術觀念或者藝術話語的新合法性的來源。控訴世界讓前衛藝術家立足於某種與世界對立的至高點，正當化其創作的形而上語言本質。倘若二十世紀初期的野獸派神話了末世紀梵谷作為無知社會壓力之下的受害者，以用來反射自身的濃郁強烈色彩的激進符號語言的話。那麼立體派則是推崇塞尚⁷ 來為其瓦解重組的線條形體背書，此時藝術場域中梵谷和塞尚等被重塑的藝術家形象漸漸的替換了古典藝術語境中米開朗基羅與拉斐爾的藝術家典範，成為前衛藝術家認同的特質原型，整個新世紀的藝術論述主軸與基調隨著被建構起來。而論述的語彙也在新世紀的發展之下也跟著豐富起來。隨著一次大戰與社會動亂的開展，柏格森 (Henri Bergson) 對知覺意識 (Conscience) 的探討，佛洛伊德 (Sigmund Freud) 對潛意識 (Unconscience) 的研究都啟發了新的藝術觀念，加上馬克思的社會主義思想以及對資本主義的極端批判，終於創造了（或者逐漸完備了）一個在後設中持續，而且並行發展的前衛藝術的完整理論結構。那就是從威瑪時期延續到「六八學運」的法蘭克福學派批判理論⁸。在同樣的批判立場上，如果我們從前衛運動早期法蘭克福學派理論對照前衛運動晚期的布迪厄 (Pierre Bourdieu) 文化藝術社會學理論來對前衛運動進行某種文本交互比照性閱讀，應當能夠架構出前衛藝術一個反差性卻前後連貫的批判認識論視角。而不論是法蘭克福學派的藝術作為一種救贖的概念或者布迪厄對於「藝術自主性」 (Autonomie) 的強調都在某種程度更為合法化此一時期認知的藝術創作對於世界批判與控訴的立場態度。

如果說十九世紀末梵谷的強烈筆觸與濃厚的色彩，某種程度正好映射了十九世紀末期

6 1898 年一月，小說家暨藝術評論家，同時也是印象派同情者左拉 (Emile Zola) 的一個著作，提供了藝術家及評論家一個相當適用的語彙。對於當時法國發生驚動社會的德雷佛斯事件 (Affaire Dreyfus)，左拉以其知識分子的良知發表了〈我控訴！〉(J'accuse! 1898) 一文作為表達了知識份子面對社會乃至世界之不義的一種批判立場，甚至是因而進行的一種反制作為。左拉的控訴在文化界與藝術界產生了極大的迴響。

7 塞尚與左拉同一陣線，二者都是艾克斯。普羅旺斯出身的文化菁英，兩人也曾經是中學同學。

8 不過，時至今日，儘管法蘭克福學派依舊存在，然而批判理論已經變成溝通行動理論。

工業生產體制與資本主義制度下脫序與悲苦的社會情境與人文焦慮；那麼二十世紀初期的前衛藝術正代表面對此一文本困境藝術所提出的因應策略與行動方案，它延續到二十世紀六零年代歐洲社會歷經兩次自我毀滅的戰爭之後，強烈要求蛻變的深刻自省與集體期待。我們同樣可以以此理解，一九八零年代波伊斯（Joseph Beuys）提出的社會雕塑行動與企圖，則是在冷戰結構與石油危機之後的另一種立場。然而從左拉到波伊斯，控訴式的對立立場已經漸漸轉化成行動與實踐的態度或者如溝通行動理論式的連結策略與想像角度。⁹

（二）否定的辯證形式——頹廢（與媚俗）

頹廢作為一種抗議（或者控訴）的形式（行動）

前衛藝術的另一個重要原型即是「頹廢」（Decadence）概念與「苦悶情緒」（Depression），媚俗（kitsch）則在某一個範圍之內可以視為其變形或者衍異。「頹廢」同時也是「控訴」的另一種轉譯形式。它既是一種行為，同時也是，或者說，一種「創作」形式。此一形式從十九世紀的「末世紀」（La fin du siècle）延續到 1950 年代美國的「失落的一代」（The Beat Generation），乃至之後的嬉皮運動，其概念根源都可回溯到十九世紀此一「末世紀」的思維觀點與行為態度。

「末世紀」的主要發展期間可以從西元 1882 年法國印象派分裂，到西元 1905 年野獸派出現為止。而事實上從西元 1871 年普法戰爭後，到 1914 年第一次世界大戰為止，全歐洲都瀰漫著同樣的氣氛——頹廢、魅惑、混沌、再生……世紀末的歐洲藝術一向被視為惡俗，頹廢，……拒絕文明與進步，而難免帶有無目的的頹廢與華麗。德拉克洛瓦當年充滿激情，野性的浪漫主義到了世紀末卻已轉成極端內省的心裡敘述。對於世紀末的「頹廢者」（Decadents）產生廣大的吸引力，他們逃避行動與激情，而轉求消極性美感，逃避藝術中的醜陋與戰前唯美主義的粗俗。（黃海雲，1991，p. 138-140）¹⁰

這段論述表達了末世紀時頹廢主義的某些面向，雖然有些與頹廢思想相關的問題仍待釐清，但可確認的是，頹廢思想與態度很大一部份源自詩人波特萊爾（Charles Baudelaire）的創作語言與行為呈現，重新審視波特萊爾的說法，能讓我們更清晰認知頹廢概念與行為的原始動機，有別於一般誤解的消極心理與單純的退縮態度。波特萊爾詩集《惡之華》（1861）中最後一首詩即寫道：

「Ce pays nous ennuie !」

（這個國家令我們厭煩！）。

9 溝通行動理論是德國社會學家，法蘭克福學派第二代思想家哈伯瑪斯所提出的理論。哈伯瑪斯認為，溝通行動理論是與現代化世界相融合的必然產物。溝通行動是人們之間的一種用語言進行溝通的行動。溝通的目的是行動者為了協調相互的行動而進行的，這種行動以語言為中介，通過相互溝通而達到。⁹ 溝通行動以語言為中介，因此要對語言進行分析。吸收前人關於語言分析的研究成果，哈伯瑪斯提出了自己的普遍語用學。普遍語用學的任務就「溝通行動理論」是說明言語行為在什麼情況下可以達到自己的目的，言語有效性基礎是什麼，揭示溝通行動得以順利進行的條件是什麼。哈伯瑪斯在溝通行動理論中同時又討論到溝通行動與生活世界，生活世界和體制的理性化以及生活世界殖民化等關鍵議題。（部分參考 MBA 智庫百科）

10 黃海雲（1991）。《從浪漫到新浪漫》。台北：藝術家。

波特萊爾的頹廢態度比較是一種厭煩，不是逃避，儘管表現出來的樣態看似逃避。波特萊爾的厭煩是一種飽滿的自信（或者自我認知）與過度的相對積極前提所產生的一種辯證策略的消極效應；而一般逃避的原由經常可能是匱乏。如果是以匱乏為原因的逃避，其頹廢就不可能真正充滿豐盈的動能甚至華麗（末世紀的波特萊爾式），飽滿之後盈餘方才可能流溢出此一厭煩卻帶點詭異的華麗色彩，而波特萊爾的末世紀的頹廢是某種態度奢侈糜爛之燦爛。至於詩人書寫藝術中的「惡」或「醜陋」則是對當時的藝術典範的叛逆，企圖在一般認定的醜陋之中尋求新的美感可能。波特萊爾對此尋求做過許多嘗試，如著名的詩《骷髏之舞》(C. Baudelaire, “Danse Macabre”, Les Fleurs du Mal, CXXX)，又如其詩集名稱《惡之華》更是飽和呈現此一沉味。

尼采則認為頹廢有兩種：自覺而刻意的典型頹廢 (Les decadents typiques) 與不自覺頹廢 (Decadents malgré eux)。典型頹廢乃自覺到風格之敗壞與墮落之必需，並且往往自認或宣稱擁有較為高尚的品味，例如：龔固爾 (Goncourt) 與華格納 (Wilhelm Richard Wagner) 等人都算是這種有自覺的典型頹廢，而他們確實以頹廢之宣稱作為對社會主流風格的抗議。就某種程度來說，這種頹廢也算是一種反諷的行動，是以不抵抗作為抵抗的一種抗爭態度的表現。

波特萊爾的行為與創作是頹廢的一個重要原型 (archetype)。波特萊爾以作為一個「無用者」(inutile) 自我期許，基本上是在社會文本中的「無用」之「去功能性」來產生一種（在資本主義社會文本之中）「去工具化」的態度或姿態，藉以作為反工具理性資本主義的方法。¹¹

有關頹廢之談論，威廉·強斯頓 (William M. Johnston) 則以普法戰爭 (1870) 後到第一次世界大戰 (1914) 這段期間的歐洲情境來分析。這樣的時代定義主要依據其著作《維也納精神》(L'esprit Viennois) 一書中所提的「末世紀」(La Fin du Siecle) 敘述。他以布洛克 (Hermann Broch) 的形容來描述 1848 年至 1918 年這段奧匈帝國的哈布斯王朝瀕臨滅亡之前，卻反而充滿不可思議的創造力來形容這種末世紀精神，他稱之為「愉悅華麗的啓示錄」(La Joyeuse Apocalypse)。這一段耽溺於完全與時代脫節，卻無意，或者動能匱乏於改革 (inertie contre reforme) 的努力，於是愉悅的、華麗的一步一步的走向滅亡的過程，這是維也納，亦或是整個歐洲末世紀作為隱喻的華麗頹廢。

然而前衛運動所實踐的頹廢精神卻有一些差異。頹廢的無作為或者反作為之消極意志在某些前衛運動當中被極度強調時，它就變成一種積極「作為」，進一步就變成一種「行動」(Action) 了。不過，在這樣積極（反）操作的情況下，它卻又陷入了工具理性的預設與弔詭。末世紀歐洲的「頹廢」與六零年代美國，或者部分歐洲的情況有許多可以相互比較之處，然而卻也存在相當大的差異。十九世紀末的歐洲資本主義發展到相當程度，經濟

11 波特萊爾的「頹廢」姿態後來影響了以反藝術為訴求的達達主義，甚至五零年代與六零年代間的「垮掉的一代」(Beat Generation)。這也就是卡林內斯庫為何會將頹廢當成現代性的五個關鍵概念之一的重要根據。

頹廢既是一種抗拒，同時也是一種控訴，甚至是一種具體的「行動」。如果說「惡之華」是某種頹廢原型，那麼達達主義，「現成物」或者「垮掉的一代」與嬉皮則是其變奏與衍異。

上而言，相對於世界其他地區是較為先進與成功的，二戰之後的歐洲與美國也同時經歷了一段三十多年的經濟榮景。然而二戰後的歐洲與美國文本中，新的生命型態與社會行為模式一直因不斷的技術革命而急速變換，如電視的普及、避孕藥的發明、流行影像與流行音樂，特別是嬰兒潮的青年與少年族群的活躍，形成一種世代之間生活型式巨大的斷裂。因此這個時候的冷戰與越戰，在不同世代的世界認知中的正當性落差變得巨大起來。特別從 Beat Generation 以來，藥物的使用被正當化成一種抗爭的符號，於是形成一種新的頹廢形式。從末世紀的頹廢，Beat Generation，歐洲的六八學運與英美的嬉皮運動，都可以囊括於此頹廢的本質與其衍異之中。他們同時都提供了前衛運動養分與能量。

而前衛運動所主要抗爭對象為資本主義，資本主義之強大乃在於其巧妙運用頹廢的形式卻嫁接消費主義式的「宣言」，創造一種格林伯格所謂的「媚俗」(Kitsche)，將原來抗爭資本主義的形式轉化收編成資本主義的擴延內容。在此內容文本中批判資本主義，正如同前衛文本中的藝術創造與概念理論生產，即刻從生產端落入概念消費端而消融。因此本文企圖回到波特萊爾與尼采，以及強斯頓的溯源解釋，並以一種後設視角來辨識頹廢與媚俗的某些差異。

班雅明將波特萊爾式的頹廢形容為「波希米亞」之行爲風格。這樣的說法讓彼得柏格的「波希米亞」與葛林伯格「媚俗」觀點產生了交集，然而伯格認為被濫用的前衛形式使其變成媚俗，因而波希米亞也依同樣模式趨向媚俗，然而頹廢或者波希米亞，一旦失去了有自覺的行動動能，被動地在資本主義中被操弄，則將變成廉價的文化符號或者真正的媚俗，至於二戰後（或者甚至是今日）的藝術領域則是媚俗的形式充斥在特別是以前衛之名的許多當代藝術。¹²

二、原創性 (從創造性到純粹性到原創性)

12 西方認識論的片面單語式發展讓藝術的實踐與美學詮釋逐漸分歧，而前衛藝術運動可算是對康德以來美學思想的完全顛覆，而其主要的契機在於對全面性戰爭的厭棄，特別是以歐洲為核心的第一次世界大戰。

依循康德的概念，丹托 (Arthur Danto) 在《美的濫用》一書中提到，康德認為美乃是品德的象徵，美是某種修辭學上的對於品德的生動描述。它「所激起的情思跟道德判斷所引發的心理狀態類似。」(鄧柏宸譯，2008，p. 106) 在審美判斷中，康德提出的普世性與無目的性相當於道德判斷中的不計利害以及一視同仁，這在康德哲學中也是道德行為的必要條件。然而 1914 年到 1918 年間歐洲卻發生了極度野蠻、最為殘暴與持久的自我毀滅性戰爭，此事件與整個自認高度開化與文明的歐洲知識分子之自我認知極度矛盾並因此顯得無比荒謬。這一個荒謬情境與質問讓前衛藝術家將美的概念政治化。前衛藝術以「踐踏美」或者「反藝術」作為一種態度與立場的表達方式，於是引發了此後杜象的現成物表現，查拉的達達主義以及布列東 (Andre Breton) 所主導的超現實主義運動。丹托認為達達將美從藝術之中切割出來，其目的是要對社會表達道德上的厭惡。丹托引用恩斯特 (Max Ernst) 的話說：「達達完全是一種道德的反彈，目的是要徹底的顛覆。」(鄧柏宸譯，2008，p. 107) 戰爭讓每樣代表善、真與美的事物都崩潰成荒謬與羞辱。法國雕塑家漢斯·阿爾普 (Hans Arp) 則認為威權主義利用藝術窒息人類。在這個角度上，這些立論慢慢與法蘭克福學派的大眾文化的批判趨近契合，此一背景正是二十世紀初前衛藝術發展的寫照。

然而丹托此一說法，卻是一種歐洲中心主義的觀看視角。但是無論如何，前衛藝術原來就是一種源自歐洲的藝術運動。

倘若控訴與頹廢可以視為前衛藝術者的行動策略，那麼前衛藝術對藝術的本質與真理的詮釋則是集中在幾個核心的問題意識之上，其中包含了純粹性、原創性與藝術的自主性等幾個命題。

藝術社會學家娜塔莉·安尼克 (Nathalie Heinich) (1991) 曾經論及梵谷 (Vincent Van Gogh) 在二十世紀逐漸成為某種神話式的傳奇，變成藝術家的仿效典型。集體社會行為甚至對梵谷產生一種宗教動機的崇拜熱情，一種移情自封聖儀式的崇拜熱情，甚至類似一種信仰。安尼克並不強調要揭露此一集體社會行為之人為建構本質，但卻認為分析此一社會行為的模式可能解讀出更多的訊息。安尼克將集體社會對於梵谷的崇拜熱情解讀成一種特殊的社會價值建構機制，藉由對特定合理化對象的合理化運作來建構趨合新社會價值需求之新理想典型。安尼克強調在梵谷的這一個典型中表現了的三個主要的特質：

1. 獨一無二性 (Unicité)，
2. 原創性 (Originalité)，
3. 異於常人 (Anormalité)。

此獨特性成為梵谷乃至整個時代藝術家的新的價值來源。梵谷綜合了印象派以來一種最重要的藝術真理。野獸派的藝術創作論述一直突顯梵谷的反社會行徑，表示梵谷之異於常人。這個論述（詮釋）模式合法化了藝術家反傳統，反社會，反文明之正當性。安尼克說明這些特質體現了現代主義時期藝術再現所呼應的價值系統與社會認同 (Nathalie Heinich, 1991)。¹³

當梵谷漸漸替代米開朗基羅成為二十世紀藝術家的典範原型時，正說明了文藝復興以來藝術價值與美學理念的轉變。當前衛藝術偏向認同梵谷的藝術家原型時，也反映了藝術與社會對話模式的改變，而這樣的背後藝術文本與社會學文本的訊息，也正是我們討論前衛藝術時的另一個重要參考。

葛林伯格以馬內為現代性的分界點，藝術評論者丹托卻以梵谷與高更為現代性藝術的轉折點，但無論何者，他們都明白指出現代性之下新的藝術家典範產生的必然性。十五世紀文藝復興時期的凡內克 (Jan van Eyck) 與米開朗基羅 (Michelangelo) 創造了或者被定位成一種藝術家的典型，讓藝術家逐漸成為某種人文主義精神的典範或者代表，之後的藝術史則是相當程度的延續或者承繼此一風格。梵谷的生命實踐則是文藝復興以來藝術典範的一種斷裂與轉移，此一斷裂創造了前衛藝術的實踐原型，並造就其後如杜象及安迪沃荷等藝術家的藝術實踐之正當性。如果說米開朗基羅的藝術家典範核心精神在於其藉由「創造」(creation) 而實踐了某種人文主義的精神，以人的創造僭越了上帝的創造；那麼，馬內的核心精神則是格林伯格所強調的純粹性或自主性，而梵谷則是純粹性向「創新」(innovation) 精神的過渡，至於杜象則已經是某種語言學的轉向 (the linguistic turn)。

然而威瑪時期的德意志詩人李爾克 (Rainer Maria Rilke) 卻認為梵谷事實上呈顯一種藝術與生活的混淆。並且對這樣的混淆提出他的看法。他認為梵谷體現了一種全身投入藝術之召喚的藝術家實踐模式，卻造成了一種藝術與生活距離消弭的混亂的矛盾。彼得·蓋

13 Heinich, N. (1991). *La Gloire de Van Gogh*. Paris: Minuit.

伊 (Peter Gay) (2003) 認為「李爾克了解生活和詩的距離」(劉森堯譯, 2003, p.81)¹⁴, 並認為李爾克看得出來那個時代的混亂所可能導致的危險。蓋伊談到:「李爾克說, 長久以來我們經常把藝術的召喚混淆成全身投入藝術的召喚。以致這個時代的藝術活動變成遠離了積極性的情感生活。」(劉森堯譯, 2003, p.81) 這樣的結果就是藝術拒絕與他者溝通, 並且藝術的召喚在語言學的轉換下, 經常化約成語言陳述對藝術創作的置換, 或者說詮釋藝術的語言使得詮釋變成一種奇觀 (spectacle), 一種展演, 以艱澀而具有某種「不及物性」(disembodied) 的抽象語彙, 不斷透過與現實生活的斷裂來實踐其對現實生活的超越, 並且以此作為藝術創作媒材的選項之一。

因此, 討論梵谷的這一個特質正好也可以對應來檢視前衛藝術本質上的一個重大矛盾。以自主性或者純粹性正當化一種「不及物」的或者先驗的溝通退場。一種具有顛覆與解放本質的斷裂性創新 (l'innovation privilegiant la rupture sur la continuité)¹⁵。

前衛藝術概念中的原創, 同時也指涉了如卡林內斯庫 (1987) 所說的「對過去的拒斥和對新事物的崇拜」。此一精神正好呼應胡珊所謂的強制性與激進的創意 (l'imperatif d'originalite au sens d'une origine radicale), 或者斷裂性的創新 (l'innovation privilegiant la rupture sur la continuité)¹⁶ 的說法。

消費資本社會的特徵就是創新。創新或者商品拜物的效應即是產品的豐富與多元, 消費的面向增廣, 消費的循環週期縮短。此一因果關係也在二十世紀的諸多藝術風潮與流派中再度出現, 呼應了波特萊爾提出的:

「Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!」

(深入未知的深淵之中去找尋新的事物!)(轉引自 NATALI, 1992, p.168)

原創性或者「創新」概念的深層本質在結構概念上符合了資本主義消費社會的運作邏輯, 也呼應了伯格所謂的前衛藝術乃是資本主義的共謀的說法。並且以某種「不及物性」的抽象語言來正當化其與現實生活的斷裂, 並以此對生活的背離自我命名為對生活的超越, 以對生活救贖等抽象的「宏大論述」(meta-narrative) 實踐一種虛假的清高與虛偽的慷慨, 藉以正當化真正對話缺席的溝通棄守過程中, 一種本質的自我中心主義態度以及與

14 劉森堯譯 (2003)。威瑪文化 (Weimar Culture)。彼得·蓋伊 (Peter Gay) 原著。台北: 立緒文化。

15 「創新」使用「innovation」一詞與在文化研究中遭致解構的創新概念 (originalite) 具有某種程度的關連。原創 (originalite) 的觀念來自於進化論與新消費資本主義社會的市場邏輯, 工業革命與資本主義將歐洲帶進一波高速成長, 帝國主義的成功與其高度的投資報酬更讓歐洲中心躊躇滿志。啟蒙時期之後的進步觀念與達爾文的進化論強化了歐洲社會對於各個層面, 包括藝術領域的新陳代謝或者求新去舊態度的正當化, 然而, 影響最強大的莫過於資本主義所創造的消費市場之社會結構與意識形態。1870 年之後, 普法戰爭與義大利的獨立戰爭結束, 歐洲更形穩固, 於是更加極力去追求工業與科學所帶來的生活進步。1870 年到 1914 年一次大戰發生以前的這段時間裡, 歐洲沉浸在日新月異的進步信念之中, 此即所謂的「美好年代」(La Belle Epoque)。

16 此態度正好與當時所發展出來的資本主義消費市場運作, 以及所有的藝術創作包括前衛藝術都有其訴求與預設的對話對象吻合。「美好年代」的狂妄自信促使前衛藝術家將其傳承自康德以來的美學思想與此一新的資本主義模式連結, 以便在轉型的社會結構中更易於操做其創作與論述, 新消費資本社會的特徵就是創新。因為消費社會不允許一個產品盤據同一市場太長的時間, 否則將造成商品代謝遲滯與生產之技術性失業。

資本主義共構的操作策略。這是原創性此概念在前衛藝術實踐中的異化，甚至是其他「文化」乃至「創意」概念命名與實踐中經常出現的異化現實。

原創 (Originalite) 與「新」 (Nouveau)

創新 (Innovation) 不同於創造 (creation)，主要在於創新是與「模仿」 (imitation) 相對應，而模仿是古典藝術的一個重要核心精神；至於創造則是一種人文主義的革命態度。從柏拉圖開始深刻討論「模仿」 (Mimesis) 的動力原則及模仿的概念開始，「再現」 (Representation) 就變成古典主義藝術的一個重要本質。當詩人韓波 (Arthur Rimbaud) 宣稱：

「必須絕對的現代！」

(Il faut etre absolument moderne!)

時，許多人即認為韓波在此承繼了波特萊爾的現代性創新精神。然而韓波與波特萊爾對於「現代性」 (Moderne) 或者「新」 (Nouveau) 的概念認知卻存在著極大的差異性，值得進一步確認與辨識。龔帕尼翁 (Antoine Compagnon) (1990) 認為，在韓波的現代性定義上是一種對舊世界的激烈拒絕，然而，波特萊爾的「新」 (Nouveau) 是絕望的，與其散文詩「巴黎的憂鬱」當中的憂鬱 (Le Spleen) 的概念類似，它附著於災難，與明日即將紛至的悲劇不可分割。韓波將「新」定義成詩人的使命，去創造「進步的多元動能」 (Multiplicateur de progres)。但在波特萊爾的美學現代性之中卻多了一種時間認知與辨識的弔詭，波特萊爾所察覺而表達的時間性認知即是：「現代的在其當下馬上就是古老舊時的 (Le moderne est aussitot suranne)」 (Compagnon,1990, p.18) 顯然地，此認知是一種極度悲觀的現代性認識論觀點。

而當代藝術家克里斯多 (Christo) 如同許多現代的或者前衛的藝術家，曾經宣示：「藝術的目的就是自由！」克里斯多可能或多或少承繼了前衛藝術的創新價值，所以在其宣示中暗示著個人的創新定義，亦即，創新的價值在於「解放」 (liberation)，在於「新」所帶來的自由。藝術社會學家孔梅帝 (Jean-Pierre Cometti) 則強調前衛的終結與大敘述 (Grands recits) 的終結巧妙地產生交集，它以某種特殊的形式連結並產生出一種新的藝術形式與概念，此一概念形式同時標示出對以「原創」 (originalite) 作為藝術創作之迫切，及對必須的使役律令 (l'imperatif) 之背棄，前衛藝術期盼一種激進，無條件預設的「原創」 (origine radicale)，它逐漸轉化成一種藝術法則，慢慢地滲透到知識份子乃至社會的慣習當中，它召喚一個朝向未來的開放式進步主義，並且賦予這種持續性歷史斷裂的創新很大的特權。倘若波特萊爾與韓波在現代性的文本中辯證「新」 (Nouveau) 的意涵，那麼孔梅第則是以後設角度來詮釋現代主義與前衛藝術所蘊藏或者彰顯的激進原創 (originalite radicale) 與創新 (innovation) 語境。

原創 (Originalite) 與模仿 (Mimesis)

此外，對於前衛藝術阿多諾更建立了一種非常獨特的美學論述作為詮釋，也就是所謂的阿多諾視野的前衛藝術，它以「模擬語言」 (le langage mimetique) 作為辯證的核心。阿

多諾「檢視，追溯康德，席勒，謝林和黑格爾等唯心主義 (idealisme) 美學，從而形塑出一個有別於古典藝術的新體制。這個新藝術視野，犀利的指出歐洲第一波前衛運動之特徵，在於破壞，否定和非美感的模擬語言，及其透露的杯葛文化，臧否歷史和批判社會之情愫。模擬領域，可說是阿多諾整個『批判理論』與『否定美學』(esthetique negative) 之關鍵鎖鑰。」(陳瑞文，2001，p. 10)

阿多諾也藉著以模擬語言的辯證所創造的美學理論正當化了前衛藝術的核心思想與行動策略。阿多諾認為前衛藝術將模擬此一藝術實踐置換成一種藝術理想，因而不再重複亞里斯多德式的模擬 (Mimesis) 觀念。「對阿多諾的模擬觀而言，藝術家的藝術理想或想望固然是模擬之動力引擎，非理性及其偶然性的遊戲過程和所引出的外貌之緘默或語言之私密性，更是他模擬概念之精髓。」(陳瑞文，2001，p. 11) 因此，前衛藝術的作品呈現形式以「如此這樣」(C'est cela) 展示。其外貌是緘默 (muet) 的，其本質是「不可溝通的」。「作品的獨一無二和無法溝通是由非理性之模擬語言所造成的。」(陳瑞文，2001，p. 11) 它因此超越了傳統美學與藝術認知，比如席勒所強調的，「藝術作品之所以是藝術作品取決於語彙之溝通性。」(陳瑞文，2001，p.11) 「藝術模擬自然，並不意味複製自然或再現自然」(陳瑞文，2001，p.11)，而是藝術家藉由藝術創作過程從可見的自然的對象的模擬呈現出原先無法呈顯的訊息。

於是前衛藝術具備了特殊的雙重否定性：首先，它以「遊戲和野性情感之模擬語言叛離社會體制—反對理性優勢」；其次，它「以新的藝術樣態顛覆傳統的文化價值 - 悖離規範，尋求自由。」(陳瑞文，2001，p. 12)「阿多諾稱糾纏於身體、媒體、偶然、非理性和想望之間的遊戲手法為『模擬的語言』(le langage mimetique)。有別於『溝通的語言』(Le langage communicatif)。」

而他們之間的關係，某種程度相當於前衛藝術與傳統藝術的關係，本質上是衝突的，具有『不可調和性』(incompabilite)。阿多諾指出所謂現代時期的前衛藝術，就是『致力於將溝通的語言變成模擬的語言』。(陳瑞文，2001，p.13) 而所謂的模擬的語言，是指一種「拒絕或摒棄社會的共同文化記憶，罷黜大家習慣的語言，手法，以自己的生活經驗，自己的心理和精神狀態，自己的藝術理想，透過身體與媒材之互動，形塑語言，完成作品」(陳瑞文，2001，p. 13)。因此模擬語言是流動的、擴張的和遊牧的藝術語言。

阿多諾在此巧妙地以辯證法策略將前衛藝術的模擬概念轉向藝術自主性的美學邏輯，同時正當化前衛語言中批判的他者單語與溝通性退場，此退場一來得以強化批判的動能同時卻也讓此批判語言在封閉的迴圈之中自我感覺良好並自我除罪化而得以將此語言形式與創作模式無限衍異延伸。

對於阿多諾美學理論的核心概念 Mimesis，黃聖哲提出另一個差異性閱讀。黃聖哲對 Mimesis 進行一個系譜學式的分析。他提到柏拉圖在《理想國》第十卷中對 Mimesis 的說法。在此「模仿」(Mimesis)「被視為模仿事物的表象，因而背離了真理」。柏拉圖尤其不認同反映式的繪畫，認為那只是「模仿的模仿」，比工匠還不如。柏拉圖對藝術的質疑是：「模仿者或影像的製造者，對真正的存在一無所知，所知的只是表象。」(黃聖哲，

2013, p.84)

到了亞里斯多德時模仿的概念有了正面的翻轉，因為在《詩學》中，「模仿不再是負面的，對事物的形象的模仿，而是對行動的模仿。」因此，在悲劇展演時，模仿同時也具有了某種創造性，而模仿理論較為革命性的轉變則是本雅明的突破。本雅明認為：「模仿並非只侷限於感官的相似性範圍，而是延伸到非感官的相似性之中。」（黃聖哲，2013，p.86）本雅明所謂的非感官的相似性指的就是語言的模仿，非感官相似性的模仿行動最高階段即是人類的語言。如此一來，模仿變成了創造性行動的原動力。

因為語言是一種媒體，「這種媒體不是使物體如實所見，而是遭遇物體的本質…並且與其發生關係。」（黃聖哲，2013，p.87）語言以聲音或書寫將「無法直接掌握的對象物直接表達出來。」某種程度趨近了阿多諾所謂的「在同一性中表達出非同一性。」「藝術作品的精神在於其客體化的模仿行為：它既對抗模仿同時對抗模仿在藝術中的形態。」（黃聖哲，2013，p.92）

然而藝術並非單純的複製或單純的模仿。因為藝術將模仿的衝動客體化。在將模仿的衝動客體化的同時，藝術也解除了它的直接性並且否定了它。對對象物的模仿處於一種客體化的辨證之中：它剛好不會成為它模仿對象的等同物。弔詭的是，只有通過模仿的自我異化，主體才得以強化自身，以至於得以擺脫模仿的束縛。非同一性是模仿的動力，否定性是藝術作品的構成原則。在作品的客體化過程中，作品否定了與其對象的同一性關係。（黃聖哲，2013，p.92）

在這樣的邏輯下，現代藝術的某些概念便因此產生衝突，如「現成物」的形式。「阿多諾指出，現代藝術早期將非藝術的物品吸收為藝術作品卻又未能轉換其形式法則的作法，是將藝術的模仿的動力給取消掉。」（王柯平譯，2001，p.13；p.133）阿多諾認為：「在藝術的模仿動力中，藝術作品取消了主體所投射的自我同一性。……藝術超越了此時此地的存有限定性，伸入那尚未存在的可能性領域。在存有者的並置之中，藝術作品展現了非存有者。藝術否定了既存的現實，導入了可能性。」（黃聖哲，2013，p.96）在此法蘭克福學派批判理論回溯到藝術理論的本源與核心去辨證藝術本質中原創的意義與同一性的價值，合法了前衛藝術的正當性同時也創新了藝術概念與前衛藝術的可能性領域。

同樣是阿多諾的作品「美學理論」，本文以兩位兩位理論家的閱讀差異來更開顯或深入阿多諾美學中更微妙的訊息。而此一訊息也都含括在前衛藝術所視為真理的「原創性」邏輯之上。此原創邏輯也因此在前衛藝術中無限上綱成一種拒絕溝通的封閉語言系統之正當性。而此正當性的另一個面向，即是前衛藝術所推崇的另一個真理，即藝術自主性。此交錯閱讀的目的並非對阿多諾美學的否定，而是企圖回到概念的原初來凸顯其理念原型與其實踐異化之間的差異。前衛藝術最為核心理念與精神價值固然聚焦於原創精神 (originalite) 之必需，此外，另一個無可忽視的問題意識即是藝術自主性 (L'autonomie de l'art) 的價值。

三、藝術自主性 前衛藝術與批判理論

法蘭克福學派的概念內容與從達達主義發展起來的超現實主義之間有一個文本平行的論述基礎，法蘭克福學派延續西方馬克思思想卻將注意焦點從馬克思的經濟命題轉向文化面向的思辨，因此又被稱為文化批判理論，其主要的批判對象是二十世紀起盛行的大眾文化或者文化工業。除了本雅明之外，該學派的主要思想家皆認為大眾文化侵蝕了文化的革命性特質。¹⁷

然而在對大眾文化（文化工業）的批判中仍應瞭解本雅明特殊的差異。法蘭克福學派的主要論點將科學技術與機械生產力的發展看成是讓藝術異化並趨於終結的根源，但本雅明則認為技術與生產力的發展終究會推動社會進步並且因而讓藝術前進發展，產生新的認知經驗與新的藝術形式。因此本雅明反倒認為新事物的破壞力量可以變成一種救贖，他對機械複製文化具有某種迷戀所呈現的個人化的浪漫主義精神與超現實主義的浪漫主義本質精神相當程度上互相呼應。

阿多諾則是對當代文化的悲觀批判最為徹底。阿多諾認為資本主義社會使人的理性變成純工具化的思維方式，也就是「工具理性」，工具理性要求乃至發展「合理（法）性」。阿多諾以「否定辯證法」重新審視藝術與美學的關係而進行一種「批判美學」的詮釋，「阿多諾討論藝術與社會的關係時，特別關注他律性 (Heteronomie) 與自律（主）性 (Autonomie) 之關係問題。」（何乏筆，2004，p.4）討論藝術的社會性與自律（主）性問題時，阿多諾首先提出藝術作品的雙重性格作為其否定辯證的基礎，他認為社會事實和自律（本）體是藝術的雙重性質。因此作為社會事實，藝術是站在社會的反面批判社會的，藝術只有在作為抵抗社會的力量才能活下，產生價值。是故，藝術是異化於社會的，它的社會性本質就包含在它對社會的否定性中。「透過對現實間離的方式解放本能和感性，藝術首先是以不協和的姿態對抗現實的不和諧，以否定的摧毀性形式對抗現實的物化形式。」（楊小濱，2010，p-65-）

阿多諾提到：「藝術的雙重性格在美學現象中直接顯現，此雙重性格一方面與經驗現實及社會的功能關係有所區隔，但同時也作為經驗現實與社會功能關係的一環。美學現象同時是美學的，也是社會事實。」（王科平譯，2001，p.4）因此，所謂的藝術的雙重性格即是「藝術一方面是脫離現實世界，但另一方面又與社會密切相關。」「藝術一方面置身

17 法蘭克福學派全面的探討大眾文化起自 1938 年阿多諾所發表的論文，〈關於音樂中的拜物教性質及聽覺的倒退〉，此外則是本雅明所發表的〈機械複製時代的藝術品〉一文所產生的廣大迴響。他們說明大眾文化讓獨裁主義不必再憑藉高壓與恐怖統治，而是透過在文化領域裡的思想與行為模式的規範化來操縱與控制民眾。霍克海默甚至直接說明「文化工業」就是「文化操縱」(cultural manipulation)。霍克海默與阿多諾在《啓蒙的辯證》一書中提出大眾文化是讓社會僵硬的「社會水泥」。馬庫色 (Herbert Marcuse) 則提出文化工業生產大量的文化商品，「藝術成為純粹消費性娛樂的東西，由高科技和消費意識操縱的大眾文化對社會意識進行催眠…使人完全陶醉於感官的滿足並隨波逐流順時應世，幾乎完全失去了對社會和人生進行反思的功能。」（陳學明，1996，p. 33）這也等於是讓啓蒙以來人文主體的核心批判精神或者自主思辨能力的喪失與棄守。

於社會的權力關係之中，但另一方面又能脫離權力關係而達成自律性。」（王科平譯，2001，p. 4）然而不論是此雙重性格或者自律與他律的辨證，另一個矛盾則是，在自律的概念與純粹化的動機之中，如果藝術在封閉的純粹性形式中發展，有可能被資本主義轉化成純粹商品，而失去與社會的張力。但如果企圖影響社會的動機過度強烈，「藝術與社會過於目的化的關係，乃會讓藝術成為鞏固社會秩序的附庸。」（王科平譯，2001，p.6）因此，「藝術作品的內在過程其實並不是追求整體的同一性，反而展現出同一性與非同一性的辨證關係。」（王科平譯，2001，p.8）此辯證關係某種程度也呼應海德格在《藝術作品的本源》中所謂的藝術品在現象上的特質，即「藝術品…通過持續突顯自身獨特之存在，動搖無人習以為常的世界。」（吳俊業，2004，p 5）

在阿多諾的解釋中，藝術自主性並不表示完全的自我封閉而無視「社會事實」的存在。它主要以一種「非同一性」的辯證關係面對社會。而前衛藝術對此一理念的實踐則是對於既存社會規範的不服從，而此不服從與反社會性所產生的張力正是其存在的能量基礎與價值根源。「只有經由其社會的抵抗力藝術才能維持生命；它才不會物化，否則會變為商品。」（AT335）（引用黃聖哲，《美學經驗的社會構成》p-79-）

布赫迪厄則認為不能僅由「形式主義」者進行藝術本身的「內部解讀」(internal reading) 即可，在 1992 著作《藝術規則》中他提到：「藝術場域是如何透過種種社會文化條件建立對「外部決定」的解脫之歷史過程，即藝術場域自主化的過程，使純美學成為可能。換言之，是那些社會文化條件使得藝術場域得以越來越封閉，形成形式主義者所言的「內部解讀」，此去歷史化之歷史過程。¹⁸

布赫迪厄以較為傾向藝術社會學的角度，由十九世紀末的文學與藝術發展文本條件解釋此「藝術自主性」之緣由與意義。然而依照同樣的邏輯，我們也可以檢視此「自主性」的異化如何可能，以及使得此「自主性」存在的文本條件是否已經轉變。今日文本條件為何！？是否驅動前衛藝術產生轉變。本研究對前衛藝術的反省並非企圖否定自主性在藝術中的重要性，而是認為藝術自主性邏輯乃是自啟蒙以來的一種歐洲知識分子傳統，特別在古典唯心主義自康德，黑格爾甚至海德格的美學哲學中的一個重要主軸。然而以德國哲學為主的這一哲學美學主軸似乎過度強調啟蒙以來知識份子的批判性與自主精神而在將藝術納入其範疇時，雖然讓哲學豐富了藝術卻也某種程度以哲學置換了藝術。彷彿讓藝術變成了哲學的旁枝或者部分集合，讓藝術變成一種以藝術之名的哲學。卻同時也削減了藝術在哲學內容之外的其他豐富性可能。前衛藝術的發展與實踐，彷彿就是此一過程。前衛藝術與其說是一種藝術勿寧說是一種話語實踐，或甚至傾向為一種被哲學所置換或者凌駕的理念擴充與政治行動。藝術反而消弭或者，在許多情況下，甚至退場。

18 許嘉猷，《藝術之眼》，2012。

貳、朝向行動的轉向

一、社會文本的變革

從西方藝術史的角度來說，前衛藝術的出現是某種西方藝術現代性的演繹階段成果。在照相與攝影技術出現之後，藝術的形式與意義就一直遭遇挑戰與爭議，倘若馬內的作品是這個爭議的一種回應與對於現代性藝術文本的一種出路，那麼從印象派的幾次發展過程，無疑也是此一概念的某種後續引申。¹⁹前衛藝術是在工業革命與現代化引發機械複製與工藝運動的辯證中一種回歸啓蒙企圖。在印象派結束的十九世紀末期，工藝幾乎變成主流，直到野獸派與立體派出現，才又延續了從啓蒙以來，或者從康德以來的藝術的哲學性本質與自主性原則。然而在第一次世界大戰期間，杜象提出的新的藝術概念讓原來的藝術自主性更上層樓，藝術的物質性與（工藝的）技術面幾乎被其觀念性凌駕。這當中很重要的理由則是工業革命機械複製之後，技術或者技巧已經可以經由機械取代，藝術中最為珍貴的內涵在杜象的呈現中，被還原成概念與創意本身。這個過程也驅動了一戰之後，二戰之前所謂的瘋狂年代 (Les Annees Folles) 的前衛藝術的發展基礎，前衛藝術進一步將此一概念性本質加上對文化工業之機械複製資本主義的抗爭，於是概念被轉化成行動與法蘭克福學派對資本主義及由資本主義衍生的大眾文化的批判，共同攜手促使前衛藝術運動有了一個扎實的理論基礎與深度。

然而對大眾文化的批判並非僅有單一層面的向度，阿多諾提到的非同一性解釋中即讓藝術與社會的連結具備了合法性的內容，而班雅明在〈機械複製時代的藝術品〉一文中，在批判機械複製的藝術品同時，也表示機械複製也讓藝術品提供了現代社會的藝術欣賞（或者消費者）前所未有的視覺（或者生命）經驗。這樣對於藝術的機械複製既肯定又否定，既批判又期待的情況說明了當時歐洲對現代性與資本主義的罪惡之排斥的同時，對於現代性的許多其他可能仍然具有諸多憧憬，因此在十九世紀以來的工藝運動脈絡之下，對機械複製的美好期待語境中，包浩斯學派精神才得以出現。

當法國以超現實主義延續野獸派與立體派以來的藝術自主性，而建築師柯比意以建築進行其前衛藝術行動，德國則以表現主義與包浩斯學派對原來發展中看似分歧的藝術發展進行多面向與多層次的整合，在這個整合之中，藝術表現形式及其內涵，則是從作品本身的語言與形式內涵的改變，漸漸變成一種社會運動的實質企圖與實踐模式。以否定社會，控訴世界出發，並積極發展成一種行動，於此，法蘭克福學派的批判理論與前衛藝術的實踐之間產生了某種近乎完美的契合。

此一行動概念也逐漸從相對侷限的藝術領域擴張到建築，文學，戲劇（場），音樂領

19 然而在後期印象派的梵谷與塞尚創作逐漸淡出之後的 1890 年代的歐洲所發展起的卻是工藝運動與新藝術 (Art Nouveau) 與裝飾藝術 (Art Deco) 運動，並因此演繹出許多新概念的工藝設計產品，如服裝與珠寶的設計，都在此時引發了革命。而此一時期，即是普法戰爭 (1870) 後到第一次世界大戰 (1914-1918) 前的所謂美好年代 (La Belle Epoque) 的前半期，工藝的主流位置是相對重要的。

域，並且在紀德堡 (Guy Debord) 的「景觀社會」批判中發展了 Cobra (眼鏡蛇運動)，境遇主義者運動 (Les Situationistes)，以及後來的六八學運，與歐美的嬉皮反戰運動等比較全面性政治與社會關懷，而非僅限文化藝術領域的行動模式，也進一步將前衛藝術的「行動」想法上綱擴延到更具體的實踐層次。更為行動導向卻也更為商業與媚俗。

法蘭克福學派在六零年代末期的學運失敗之後轉趨沒落，七零年代的石油危機與接著產生的經濟與社會危機讓法蘭克福學派的（控訴與抗爭概念的）論述失去了聚焦的效果，前衛藝術同樣的在此時也發生了危機。八零年代雷根主義（轉化成後來的所謂新自由主義）之後的經濟策略與消費合法性讓原來互相論證，彼此合法的前衛藝術創作與法蘭克福學派論述漸漸退場。當早期的學派理論家紛紛凋零時，後六八學運的社會學者哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas) 開始成為學派的新一輩理論家。哈伯瑪斯也讓法蘭克福學派實踐了「語言學的轉向」。哈伯瑪斯提出的溝通理論正好呼應了正面臨德希達解構思潮影響的新一波的當代藝術創作理念。

阿多諾預設藝術與社會之間的雙重性辯證卻讓前衛藝術在實踐的過程中變成一種矛盾，以社會為對象作為創作預設或者創作目的的作品，卻在藝術自主性或者超越社會的正當性之下而回歸藝術家的自我反射，進一步與社會從而切割，形成一種藝術家核心的封閉迴路式的他者單語情境。社會依舊是藝術家的他者，藝術家依然是社會的他者，兩者之間的溝通並不真正存在或者並不被期待。因此阿多諾的藝術雙重性的辨證在實踐的過程經常容易變成一種悖論或矛盾，彷彿藝術實踐者必須在康德的「無目的性」(Disinterested) 與馬克思的抗爭行動之間持續一種危險曳航，其純粹性終究難能全身而退。

參、前衛的終結或者變容

前衛藝術相對於當今的藝術場域認識論最大的矛盾在於，今天許多藝術創作與評論者，在當今的「後」前衛文本中實踐與評論當代藝術卻依然未能察覺其所擁抱或者認為理所當然的許多藝術的核心基本價值或者「真理」經常事實上是附著於前衛藝術文本脈絡的價值或真理，因此經常在藝術實踐與詮釋概念上呈現一種巨大卻無法自覺的斷裂或者鴻溝。因此本文試著回到前衛藝術發展的主要階段去找出當時的問題意識與核心命題與價值的理念詮釋。企圖清晰辨識文本差異之下概念細微轉化的過程。

本文由於後設的時間位置，得以對前衛運動擁有一個更為宏觀與完整的觀察視角。將一個藝術史的命題置放回其社會史與思想史的脈絡中來進行一種交叉辯證的詮釋。因而得以將前衛運動整理出最具代表性的幾個本質理念，也就是原創精神，否定態度與自主性精神。這些與前衛藝術密切相關的幾個主軸又各自發展出層次豐富的不同主題。本文藉由批判理論的交叉辯證，加上文本中幾個重要的思想詮釋輔助，讓這幾個前衛運動的核心精神能更深入的在此辯證分析之中開顯。

從卡林內斯庫 (1987)，一直到胡桑 (2010) 與孔梅蒂 (2010) 等較近期發表的論文以一種相較為後設的角度重新檢視前衛藝術運動，讓我們得以更為開顯藝術乃至整個文化社會

領域對此價值轉變的細微感知，或者作為一種詮釋認識的可能。胡珊 (Philippe Roussin) 在今天重新審視二十世紀最重要的當代藝術運動時，提出了他對前衛藝術的看法。認為前衛藝術在當代是一種已經完成的藝術形式，前衛藝術的歷史已經終結，並且也已然讓路給另一個全新的游離地景。他引用 Rainer Rochlitz 的說法表示一方面當代藝術「在深知激烈抗爭顛覆的無能後」，開始與藝術性的抗爭保持了距離，並且也已然向絕大多數自命不凡的號稱前衛運動者告別，另一方面則是城市以及日常生活之條件與生活方式的議題」。(Roussin, 2010, p.174) 也就是說當代藝術創作所關注的主題，所表現的形式以及運用的策略都已經產生轉向，他所謂的全新的游離地景指涉的面向則同時含括了城市與日常生活方式的議題。事實上歐洲在六八學運前後的景觀社會學 (La société du spectacle, 1967, Guy Debord) 氛圍與哲學的語言學轉向潮流語境中，前衛藝術所生產的逐漸僅剩下相對空洞的形式語言與過度華麗的矯飾的概念。許多時候，語言甚至成為藝術呈現形式中的主要內容。某種程度它已經是與資本主義共謀的商品形式。

社會學家瓦帝摩 (Gianni Vattimo) 也提到現代性伴隨宏大 (後設) 敘述 (Meta-narratives) 使前衛的理想主義特質具備某種合法性，因此某種程度「藝術的死亡」也代表了美學的全面解放 (la mort de l'art entendue comme eclatement de l'esthétique.)。(Vattimo, 1995)「美學之界線消弭於是藝術死亡，進而轉向某種形上學或者作品之歷史政治導向。」(Vattimo, 1995, p.58) 但他同時提出此一全面解放的社會文本背景與條件。「新前衛運動 (Neo Avant-Garde) 所察覺之美學爆發源自科技的影響。」因此「藝術生產者與消費者的界線趨近消失」，「媒體超越了其訊息提供的角色：媒體 (+S) 生產協同共識 (consensus)，建立並且強化社會中所產生的某種共同的語言。」(Vattimo, 1995, p.59)

阿多諾在前衛藝術發生 (產) 的同時即參與，修補甚至創造，也改造了前衛藝術的思想與形式語言。此一參與在兩個面向產生作用。其一是，其語言之參與即是一種具體有效的行動，其二是，此一行動讓語言包裹甚至凌駕藝術形式，異化了也置換了藝術，使其更容易銜接進入資本主義的系統。某種程度來說，此一非預期效應正呼應了法蘭克福學派後繼的哈伯瑪斯所討論的「系統的異化」的問題。

而布赫迪厄以後設的分析語言以及藝術史研究方法的時間有效邏輯來對 19 世紀的文學與藝術場域進行詮釋分析。正當化在前衛運動原型的現代主義的文化生產領域如文學與藝術的自主性價值。在此一文本中，藝術或者文化自主性的價值相對變得純粹。

而孔梅帝則認為阿多諾或者布赫狄厄所強調的藝術自主性最重要的意義在於保存了藝術的自由本質與批判能量。這也是前衛藝術最珍貴的一種「文化遺產」，而這些伴隨現代性出現或者隨著前衛藝術運動而發展出來的許多問題意識與藝術的價值，在今天面對藝術進行辯證時，更是值得再度深思。

今天控訴與抗爭逐漸不是藝術最重要的真理與核心價值，原創與藝術自主性反而弔詭的被收編入新形式的資本主義修正內容。彷彿前衛的基本價值已經不再是當今藝術追求的本質。然而前衛藝術並非斷裂式的全然退場，他或者轉型或者變容 (transfiguration)，以一種行動的姿態繼續傳達文本更迭之後的藝術形式與訊息。

參考文獻

一、中文部分

- 王柯平譯 (2001)。美學理論 (原文)。阿多諾 (Theodor W. Adorno) 原著。成都：四川人民出版社。
- 何乏筆 (2004)。如何批判文化工業？-- 阿多諾的藝術作品論與美學修養的可能。
《中山人文學報》19 (Winter 2004):17-35
- 吳俊業 (2004)。海德格的真理概念及其限制。論文發表於《第一屆當代歐陸哲學研討會——真理問題》。嘉義縣：南華大學哲學系。
- 陳瑞文 (2001)。阿多諾視野下的前衛藝術及其模擬語言。現代美術學報，第 4 期，7-29。
- 陳學明 (1996)。文化工業。台北：揚智。
- 許嘉猷 (2012)。藝術之眼。台北：唐山。
- 黃海雲 (1991)。《從浪漫到新浪漫》。台北：藝術家。
- 黃聖哲 (2013)。模仿的動力——論阿多諾藝術理論的核心主題。黃聖哲 (編)，美學經驗的社會構成 (pp. 83-96)。台北：唐山。
- 楊小濱 (2001)。否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論與文化批評。台北：麥田。
- 鄧柏宸譯 (2008)。美的濫用 (The abuse of Beauty-Aesthetics and the Concept of Art)。亞瑟·丹托 (Arthur Danto) 原著。台北：立緒文化。
- 劉北成譯 (1992)。瘋癲與文明 (Madness and Civilization)。傅科 (Michel Foucault) 原著。台北：桂冠。
- 劉森堯譯 (2003)。威瑪文化 (Weimar Culture)。彼得·蓋伊 (Peter Gay) 原著。台北：立緒文化。

二、英文部分

- Calinescu, M. (1987). *Five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- NATALI, A. (1992). *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Choix de poemes integraux*. Paris: Hachette Classiques.
- Heinich, N. (1991). *La Gloire de Van Gogh*. Paris: Minit.
- Roussin, P. (2010). *Surrealisme et esprit nouveau-antinomies des Avant-gardes et reevaluations de la critique artiste après 1945*, in 《Reevaluerl' artmoderne et les Avant-Gardes》, sous la direction de Esteban Buch, Denys Riout et Philippe Roussin, Paris: Enquete, Editions EHESS.
- Cometti, J-P. (2010). *Que signifie la 《Fin des Avant-Gardes》 ?* In 《Reevaluerl' artmoderne et les Avant-Gardes》, sous la direction de Esteban Buch, Denys Riout et Philippe Roussin, Paris: Enquete, Editions EHESS.

Vattimo, G. (1995). *La fin de la Modernité*. Paris: Editions du Seuil.

Johnston, W. M. (1985), Translated by Pierre-Emmanuel DAUZAT, *L' Esprit Viennois*. Paris: PUF Quadrige.

Compagnon, A. (1990). *Les Cinq Paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.

變與不變之間——近十年東勢新丁粄節的傳統與創新

Between Change and Unchange : The Tradition and Innovation of Dong-Shih Shin-Ding-Ban Festival for nearly ten years

許世融*

Shih-Rong Hsu

林蕙安**

Hui-An Lin

(收件日期 104 年 4 月 24 日；接受日期 104 年 10 月 29 日)

摘 要

文化是個有機體，會隨著外在時空環境改變而調整，因此具有傳承性、自發性、普遍性、特殊性、變異性。一旦調適不良，也有可能如同人一般，歷經衰老、甚至遭到淘汰。本研究以節慶體現一地文化意涵為出發點，聚焦於富有濃厚族群特色的客家節慶，並選定近年來擴大規模舉辦之臺中市東勢區新丁粄節，探討山城東勢客家族群之地域性、族群性，以及節慶如何在不斷成長的大環境中，蛻變成現今之樣貌。

本文首先從東勢的區域所在及族群分布之文獻，印證東勢地區與客家族群之淵源，並循著傳統食物「粄」的路徑，去一探新丁粄節之原貌。其次藉由閱讀新丁粄節活動企劃書、整理近十年的報章內容，以及田野調查與實地專訪等，互相比較、分析，一一劃出節慶之發展軌跡，勾勒新丁粄節十年來的變與不變。

究竟，東勢新丁粄節如何在新時代的環境衝擊下找到發展方向，面對傳統文化與現代生活的衝突，又是如何在原始節慶精神與新興節慶活動上找到平衡，體現臺灣的客家節慶文化，種種疑問，皆是本研究所探討的重要課題。

關鍵詞：客家、東勢、新丁粄節

*國立臺中教育大學區域與社會發展學系副教授（通訊作者）

**國立政治大學民族學系碩士班研究生

Abstract

Culture changes over time. Like people, if it cannot adapt to the environment it will age and even die out. This article is a starting point for festival studies, with a cultural meaning and focus on Hakka festivals. In recent years, more and more attention has been given to Hakka festivals. The theme of this article is the Taichung Dongshi Sindingban (Rice Cakes for Newborns) festival, to explore Dongshi Hakka villages' geography and ethnicity, and how it has adapted to the environment.

First, historical documents are examined to explore the Taichung Dongshi region and the origin of the Hakka ethnic group. Second, the traditional food "Ban" is examined to trace the original Taichung Dongshi Sindingban (Rice Cakes for Newborns) festival. Finally, the Taichung Dongshi Sindingban (Rice Cakes for Newborns) festival event planning, newspapers, as well as access to and induction of the Taichung Dongshi Sindingban (Rice Cakes for Newborns) festival changes in the last decade are studied to understand this festival and how to adapt it to a larger and more modern environment.

Key words: Hakka 、 Dong-Shih 、 Shin-Ding-Ban.

壹、前言

臺灣的元宵活動極其豐富，多元族群造就多樣化的節慶內容，以客家族群來說，劉還月(2011)認為：「客家元宵最見特色的活動實非屬新丁板會不可了。」(頁106)臺灣客家新丁板文化不只出現在東勢地區，往北有苗栗的「打新丁」¹，往南有屏東的「拜新丁」²，足見新丁板文化在客家族群中的重要性。不過，在有關客家的相關論著中，凡是提及東勢，往往隨之出現「新丁板」這個名詞，如曾逸昌(2010)認為東勢新丁板節的初衷是將喜氣與父老分享；劉還月(2011)更直接說明臺灣地區規模最大、最具特色的新丁板文化要屬東勢新丁板賽會。2009年，東勢新丁板節首次入選行政院客家委員會主辦之「全國客庄十二大節慶」，官方的「認證」，無疑進一步強化東勢新丁板節在臺灣新丁板文化中的代表性。³本文的目的在於探究東勢新丁板文化如何從一個地方習俗演變成全國性客家盛會？而地方習俗下的新丁板節與全國性節慶下的新丁板節又有何變與不變？

本研究將藉由文獻閱讀、實地專訪、田野調查，加上近十年來報章雜誌之蒐集，以及東勢新丁板節第一手資料——活動計畫書、公部門相關檔案之閱讀分析，探討新丁板節的發展過程。以下將先敘述東勢區的地域與族群特色與新丁板節的關係，繼則觀察近十年來新丁板節活動的變化情形；再藉由筆者的親身參與及訪談內容整理出變化梗概，最後提出初步的觀察所得。

貳、東勢地區的地域與族群特色

東勢區地處臺中市偏東，位於大甲溪與大安溪之間，東鄰和平區，西連石岡區、后里區，南毗新社區，北隔大安溪與苗栗縣卓蘭鎮為界，因地處中央山脈與臺中盆地之間，雨量充沛、氣候宜人，適合高經濟價值的水果，如梨子、甜柿成長，為臺灣中部鄰接山界地區之一大聚落，故又稱「山城」。形成東勢新丁板文化的核心區域，就是東勢最早開發的四個庄區：匠寮庄（今中寧里）、北片庄（今北興里）、牛屎庄（今東安里）、南片庄（今南平與延平二里），由於近年來活動擴大，新丁板節的影響力已擴及整個東勢區，成了地方盛會。東勢新丁板文化的產生，與此區的族群特色息息相關，以下針對東勢區之族群變化與早期族群關係稍加敘述。

一、早期的原住民族

早期與大甲溪中游有關的原住民族，要屬泰雅族和巴宰族的樸仔籬社群。此區的泰雅族分支包括南勢群、沙拉茅群、司家耶武群三個區域群體，彼此領域分明，但皆以南投仁

- 1 於苗栗獅潭鄉。依附在還福儀式中，目的為向上天稟報村落人口狀況，並保佑新丁平安。
- 2 於屏東佳冬鄉。在早期，此地客家族群家中新添男丁時就會製作新丁板到廟裡祭拜，久而久之習形成拜新丁文化。
- 3 2015年起改稱「臺中市新丁板節」，本文係使用實地踏查之2014年以前的名稱「臺中市東勢區新丁板節」。

愛鄉的泰雅族群體為祖源地，其初期的部落形成年代依口傳最早可追溯到兩百多年前，但也有學者推估，可能在更早時期就有族人在此區零星活動。（石慶得等，2010）隨著族群的遷徙，往中央山脈西側淺山扇形緩坡移動之南勢群，與同在淺山地帶的大安溪北勢群、南勢群有了密切關係，而之後與漢人緊密接觸的，就屬分布在大安溪中游的北勢群和居於大甲溪中游的南勢群。另外，巴宰族為清代活躍於臺中平原一帶之族群，其發源地在大甲溪北岸的后里一帶，清代初期歸化之後，活動區域約以葫蘆墩為中心，北至大甲溪，東到東勢角，南迄潭子墘，西至大肚溪一帶。（梅國慶，1994）樸仔籬社群分布於最東邊，後來東勢角的地方拓墾，即與清朝政府任用平埔族擔任屯番，並撥給養贍地有關。

二、優勢族群的演變

漢人未到之前，清朝政府為了防止漢「番」衝突，屢次頒布入山禁令，1761年劃設土牛番界，嚴禁漢人入山。不過為取得戰船所需木料，乃特許軍工匠人進入內山泰雅族居住地砍伐樟樹，同時派遣樸仔籬社協助護衛，漢人趁此機會跨界進入山區私墾；1788年屯制實施後，漢移民入墾者日益增加，開始在界外立地生根，此後憑藉經濟與文化的優勢，逐漸取代泰雅族，成了東勢區最大族群，（梅國慶，1994）至遲在道光年間，此地已然形成以漢人為主的東勢角庄。（周璽，1993）

而在東勢地區的漢人族群中，尤以客籍最佔優勢。清領時期缺乏相關記載，不過日治昭和元年（1926）12月未曾進行過一項「臺灣在籍漢民族鄉貫別調查」，此調查是日治時代「已出版」的資料中，唯一對臺灣漢族祖籍調查的詳細資料，（許世融，2013）調查中將臺灣漢族祖籍按清代行政區域分為福建省與廣東省，從本書附錄之〈臺灣在籍漢民族鄉貫別分布圖〉可見，東勢地區分佈族群主要為廣東省的潮州人（圖1）；進一步從調查表加以觀察，可以看見東勢區祖籍廣東省人口數達18,400人，超越福建省之700人，佔總數約93%，形成絕對優勢（表1）。從當年調查資料來看，東勢庄的客籍人數比率僅次於石岡庄（95.71%）與新社庄（95.52%），在臺中市排名第三。（溫振華，2001）此外，當地的方志也提到：「本鎮早期移民以客籍為主，尤以潮州大埔縣人數最多，故對血緣、地緣關係特別濃厚。」（陳炎正，1995，頁382）從以上資料得知，早期東勢地區雖為泰雅族的傳統生活領域，但至遲到十八世紀中葉以後，大量的漢人，尤其是客家人以合法或非法方式入墾，逐漸在此取得優勢地位，持續至今日，一直是以客家人為主要分布族群⁴，為長時間孕育客家文化的重要地區，在此區發展的新丁板文化，當屬一個正統的客家節慶。

三、漢族與泰雅族人之關係

早期漢人的移墾屬於鄉民社會，法律承認私有土地，非私有土地則由政府處理，不過在原住民的社會裡，土地的分類只有部族或氏族共有地，並無私有的觀念，不同族群對

4 將時空拉至近十年，亦可說明東勢主要為客家族群的分佈區，根據大紀元新聞網（2005）的報導，東勢於2005年獲得世界衛生組織安全社區認證，成為全球第一個客家安全社區。參考趙宏進，〈臺中縣東勢鎮 全球首個客家安全社區〉，《大紀元新聞網》（2005年8月17日）。資料來源：<http://www.epochtimes.com/b5/5/8/17/n1021961.htm>。（2013年8月30日下載）

圍也越來越大，1895年，東至山上泰雅族領域，西至大甲溪，南到白毛山，北到校力坪山，都受到漢番合約的影響，直到日治時期撫墾署解散後，民間依然重視與泰雅族人的關係，東勢角的人民自行設隘，訂定隘防合約，並在開關、交易貨物上都有規定，作為異族間的明確規範。⁷

表 1

東勢區漢系住民組及分布（1926）

祖籍別	福建省		廣東省			其他	合計
	漳州府	福州府	潮州府	嘉應州	惠州府		
總人數(人)	500	200	9,700	7,300	1,400	600	19,700
所占比例(%)	2.5%	1.0%	49.2%	37.1%	7.1%	3.0%	100%

資料來源：據臺灣總督官房調查課，《臺灣在籍漢民族鄉貫別調查》（臺北：臺灣時報發行所，1928年）統計而成。

參、新丁板節的源起與近十年來的變化創新

一、新丁板節的源起

節慶的出現非一朝一夕，常與當地的客觀環境與長久以來孕育的文化息息相關。雖然新丁板節的正確起源已不可考，但是藉由早期族群關係的了解以及地方耆老之印象，仍可推估其產生的大致經過。

一般人提到東勢新丁板節的起源，往往聯想到客家族群的勤儉精神，以及在農業社會對於家中「新」添男「丁」的渴望，不過根據當地耆老的回憶，求子願望並非東勢新丁板節出現的主因，集體性安全防禦的需求，恐怕更甚於前者。如前所述，清代中葉以後，由於客家人的越界開墾，造成漢「番」之間的族群緊張關係，新丁板節最初的發起者為地方人士，且參與地區不僅止東勢，還包括同樣鄰近番界之石岡區、新社區，以民間集資的方式，名義上為舉辦集會活動，實際上藉由集會活動形成防禦機制，此時期養成的集會習慣，成為日後促進人民參與地方活動的推手。（魏瑞伸，2011）

安全需求之外，東勢新丁板文化還肇因於當地人民對信仰的重視。早期客家人除了對自家廳堂的祖先祈求家事順遂外，亦會到廟裡向伯公祈求平安，因而時常會在廟中遇見同鄉里的人，久而久之，這種經常到廟裡祈福的習慣，在有心人士的撮合下，逐漸形成了一種稱為「新丁會」的固定集會。新丁會的功能並非求子，而是集合共同了卻心願之人辦理祭祀活動、酬謝神明，一方面也向鄰里分享心願達成之喜悅。（魏瑞伸，2011）因此，新丁板節在早期具祭祀圈的特質，起初發展範圍並非整個東勢，而是不同廟宇的個別祭祀活動。

至於從新丁會衍生出的「賽丁板」，可說是結合傳統習俗與人民巧思的成果。客家族

7 溫振華《大茅埔開發史》中提到一段合約內容：「樵收原有界線，自不宜鹵莽深入，倘欲不測，與隘首無涉。」參見溫振華，《大茅埔開發史》（臺中：臺中縣立文化中心，1999），頁97。

群的「粿」相當於福佬族群的「粿」，而「紅粿」除了祝壽、年節喜慶用途外，還能作為求子心願達成後對神明酬謝的「新丁粿」。當年得子的人們會製作新丁粿分送親友，這樣的習俗原本只在私下流傳，但新丁會成員家中若有新生兒女、兒孫等，也會製作新丁粿送給同會成員，於是先民乃發揮巧思，將每年新丁會成員分送新丁粿到廟宇酬謝神明的習俗，演變成一項趣味競賽，讓家中添丁的會員，除了可以分享喜悅，還能以新丁粿的大小決勝負，獲得由新丁會成員共同集資的獎金，如此就成了「賽丁粿」。(魏瑞伸，2011) 基於「丁」與「燈」諧音相同，賽丁粿選定每年正月十五的元宵節舉辦，競賽過程一年比一年激烈，有趣的地方習俗傳承至今，演變成全國性客家盛會。(陳炎正，1995)

二、近十年來的變化創新

新丁粿節之所以由地方性的民俗活動搖身一變為全國知名，且具族群意涵的重要節慶活動，與近年蓬勃興起的客家意識息息相關。由於客家意識抬頭，從地方到中央，紛紛成立相關部會，對於客家相關民俗文化活動的贊助不遺餘力，遂使得新丁粿節呈現出截然不同的新風貌，其變化的關鍵時期大致上是在 2004 年左右。

2004 年以前，賽丁粿習俗主要籌畫及參與者仍限於東勢地區，舉辦場地為新丁粿文化發源地所在的東勢區文化街，除了行之有年的儀式之外，也漸漸加入一些系列活動，例如由東勢區媽媽教室發揮創意，製作造型特殊的新丁粿，以及為了吸引民衆參與而加入丟炮城、元宵晚會等。整體而言，活動的內容並無太大變化，新丁粿節在東勢區的意義仍為地方小型盛會。2002 年時，由於預算不足，東勢鎮公所退出辦理新丁粿節，改由地方社團接手，在財政困難以及人員短缺的窘境當中，勉力延續這項行之久遠的傳統。(魏瑞伸，2011) 此時期因東勢新丁粿節仍屬地方性活動，相關的報導較少，性質偏向特殊習俗介紹，宣傳活動的意味較低。如 2004 年《聯合報》提到：「東勢鎮每逢元宵，鯉魚伯公廟、雙福祠、復興宮、巧聖仙師廟等處，都會擺出一塊塊大紅龜粿的「新丁粿」，是當地去年有添丁的家庭進獻的，今年鯉魚伯公廟製作千斤大米龜，由一百個每塊重十斤的紅龜粿組成。」⁸

2004 年後，由於臺中縣政府內部組織調整，增設「客家事務課」(2010 年縣市合併後改為「臺中市政府客家事務委員會」)，肩負中部地區的客家事務，選定東勢賽丁粿習俗加以發揚，公部門正式介入，使得地方性活動開始展現新風貌。(賴朝暉等，2012)

2005 年，東勢新丁粿節首次擴大規模，不僅將活動場地移至較為寬敞的東勢客家文化園區，並加入了更多系列活動，例如普遍存在臺灣各地廟宇的「繞境祈福」活動、由地方團體、學校、社團等組隊參與的「踩街嘉年華」等，同時積極鼓勵地方各年齡層人民參與。2006 年起，東勢新丁粿節開始仿效各地元宵燈會的舉辦模式，每年加入不同的主題色彩，該年以「客家傳統婚禮」作為活動主題，並以當年度生肖「狗」來進行踩街嘉年華，增加許多趣味性及宣傳性。翌年(2007)，首次製作新丁粿提籃，並將之作為年度主

8 為東勢最早開發之五里，中寧里、北興里、東安里、南平里、延平里其中的主要街道，因為廟宇密集而得名。

9 〈千斤大龜粿 迎新春慶元宵〉，《聯合報》，2004 年 2 月 6 日，B2 版。

題，把桂圓、紅棗等象徵求子的吉祥物放在提籃裡，（賴朝暉等，2012）如同臺灣元宵燈會發放的小燈籠，期望用方便攜帶的小玩物吸引民衆前往。不過由於此時東勢新丁板節才剛開始擴大辦理，紀念品未能像舉辦多年的臺灣燈會等地方盛事帶來廣大迴響，據當時的報紙報導，縣府主辦東勢新丁板節活動，製作市價 600 到 800 元添丁提籃免費贈送新人求子，準備了 200 個卻僅 50 人報名，無法得到民衆的熱烈回響。¹⁰一個原本屬於地方性的傳統習俗活動，雖然由於公部門的加入與經費挹注而擴大舉辦，但因宣傳不力或民衆的觀念仍未完全轉變，以至於並未引起預期中的成果。儘管如此，主辦單位仍汲取此次經驗，陸續在每年設計不同紀念品（圖 2），期望以文創產品宣傳東勢新丁板，帶來人潮。



圖2 新丁板節歷年紀念品陳列

資料來源：作者自行拍攝。（拍攝時地：2013年2月1日，臺中市陽明市政大樓一樓大廳。）

2008 年，東勢新丁板節的規模擴大，主辦單位期望透過兩個節慶重要地 --- 東邊的主場地「客家文化園區」與西邊的傳統發源地「文化街」做連結，增加活動人潮，（賴朝暉等，2012）但由於兩地相隔甚遠，使連結效果不如預期；同時活動內容雖然大幅增加，但引起的關注並未提升，此時期相關報導多為介紹新丁板文化以及簡單提及踩街嘉年華、生肖主題等新興活動內容，不過從報導方式來看，逐漸具有宣傳節慶活動的味道，不再只聚焦於賽丁板習俗，例如《自由時報》報導新丁板節踩街盛況，提到各廟宇與社團組成龐大繞境隊伍踩街，配合鼠年打扮成米老鼠造型，或是著民俗服裝遊街的熱鬧情景。¹¹

2009 年起，東勢新丁板節再度出現轉變的契機，當年本活動入選行政院客家委員會辦理之「客庄十二大節慶」，從地方活動躍升為全國性盛會，根據客委會文教處發布之〈客庄十二大節慶計劃書〉提及：「甄選 12 個最具客家文化歷史代表性的節慶活動，朝傳承深化、專業化、品質化等多元特色發展，以達到客家文化扎根，行銷在地文化創意產業特色，帶動客庄觀光之目的。」¹²東勢新丁板節在「客庄十二大節慶」的角色定位下，開始著重傳統面的加強，並被賦予發揚東勢客家文化的使命，同時著重經濟面的考量。在中央

10 〈新丁提籃免費送 要的人不多 原以為會搶到爆 200 個僅 50 人報名 縣府認民風保守〉，《聯合報》，2007 年 3 月 3 日，C2 版。

11 張軒哲，〈新丁板節登場 東勢成了不夜城〉，《自由時報電子報》（2008 年 2 月 22 日）。資料來源：<http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/feb/22/today-center8.htm>，下載日期：2013 年 8 月 28 日。

12 行政院客家委員會文教處〈98 年度客庄十二大節慶計劃書〉（臺北：行政院客家委員會文教處，2009），頁 1。

單位的「加持」下，提高新丁粄節的能見度，且活動的經費首度獲得中央補助，讓規模更甚以往。

相應於中央單位的重視，地方政府也針對此時期節慶活動的發展指出新的方向。根據2010年度臺中市政府的〈東勢新丁粄節計畫書〉提到：

在東勢，過去傳統制式的新丁粄比賽，無非是客家文化在山城的一種生活表現，並不廣為人知，是侷限性高、發展性低的地方特色。但近年來著重在透過地方風俗活動試圖將東勢山城轉型，新丁粄活動背後被賦予了新的使命，動輒將影響東勢山城經濟、客家文化在東勢山城的保存，如此一來更顯得新丁粄節的重要性，亦使得新丁粄比賽轉變成侷限性低、發展性高的文化盛事。帶動東勢山城經濟固然重要，但新丁粄活動本身的文化內涵更應該重視，兩者相輔相成。¹³

地方主事者進一步將新丁粄節的精神面定位為三大部分：(1) 文化影響：即客家文化認識與客家文化保存；(2) 社群影響：即社團、廟宇、學校、業者、居民的共榮共存關係；(3) 經濟影響：即帶動商機、增加就業機會、促進產業發展。¹⁴

在中央與地方政府的全力拉抬之下，2009年以後東勢新丁粄節陸續展現新貌：首先，在參與人員方面是全縣總動員，由縣府民政處負責召開籌備會、撰寫計畫書及規劃活動，警察局、消防局協助安全維護，環保局與衛生局協助衛生與醫療協助，加上社區守望相助隊、各地客家社團的參與等。

其次，活動內容增添了文化意象以及有助經濟發展的宣傳賣點，當年(2009)新丁粄節增加「求子儀式」這個由舊元素發想的新活動，原先新丁粄即為祝賀生子的米食活動，主辦單位遂將傳統民間信仰的「求子儀式」與新丁粄文化做連結，而為了彰顯其客家節慶特色，求子儀式全程以客語發音，除了連結傳統新丁文化，也反應了現今臺灣少子化的憂慮，藉由求子儀式鼓勵人民生育。此外，「切大粄儀式」也漸漸受到矚目，東勢新丁粄節記者會上，與會貴賓切大粄之情景成了一個新的宣傳指標（圖3）。



圖3 2013東勢新丁粄節記者會貴賓切大粄盛況

資料來源：作者自行拍攝。（拍攝時地：2013/02/01，臺中市陽明市政大樓一樓大廳。）

13 臺中市客家事務委員會，〈99年度東勢新丁粄節計畫書〉（臺中：臺中市客家事務委員會），頁4。

14 臺中市客家事務委員會，〈99年度東勢新丁粄節計畫書〉（臺中：臺中市客家事務委員會），頁5。

入選「客庄十二大節慶」後，記者開始爭相報導，大大提高東勢新丁粄節在全國的知名度，報紙雜誌關於元宵節的相關節慶活動，新丁粄節逐步名列其中。以2010年來說，當年主辦單位邀請日本國鳥取縣文化觀光局交流推進課課長小牧兼太郎，帶領三朝町三德山行者太鼓保存會，蒞臨表演太極鼓藝，促成國際文化交流，讓新丁粄節更添宣傳效果，不過各家報紙的報導角度略有不同，有的以元宵節為主軸，報導臺灣各地元宵，介紹新丁粄節的活動過程以及日本國鳥取縣的表演；有的則以東勢觀光的角度，對東勢的客家文化、美食與人情味做報導，並以求子傳統鼓勵現代生育的概念。¹⁵至此，東勢新丁粄節的報導已從單一傳統習俗的介紹演變成各種系列活動的宣傳。

2011年臺中縣市合併升格為直轄市後，投入的宣傳經費更多，2012年，臺中市政府客家委員會出版了東勢新丁粄節之專書，¹⁶內容以成果專輯的方式呈現，並多介紹當年度之活動，成為東勢新丁粄的里程碑，讓民衆能從完整報導的專書來了解此節慶。在躍升為「客庄十二大節慶」之一以後，東勢新丁粄節之系列活動看似複雜多樣，但若除去為增添熱鬧性質附加的親子活動、元宵晚會，以及基本的行春祈福，其主要活動大致不出「新丁粄」及「臺灣客家文化」兩大主軸，此觀乎2012年東勢新丁粄節活動可知（圖4）。

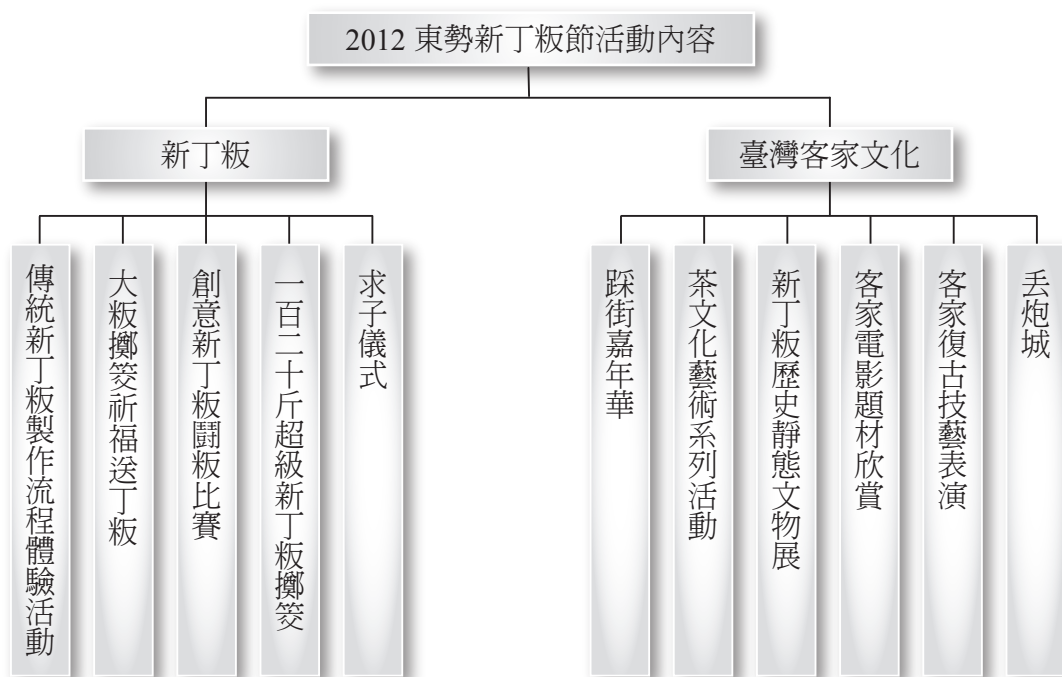


圖4 新丁粄活動分類圖

資料來源：參考2012東勢新丁粄節成果專輯(38-39)自行繪製，臺中市政府客家委員會，2012。臺中市：臺中市政府客家委員會。

15 〈喜迎元宵 東勢新丁粄節 分享生育喜悅〉，《自由時報》，2010年2月28日，B6版；〈元宵拼場各地活動搶搶滾〉，《聯合報》，2010年2月26日，中縣運動B版；〈東勢新丁粄節 明日飄香登場〉，《中國時報》，2010年2月26日，C1版。

16 臺中市政府客家事務委員會，《百年傳承2012東勢新丁粄節成果專輯》（臺中：臺中市政府客家事務委員會，2012）。

新時代下的東勢新丁粄節也受到新觀念的影響，筆者訪問之東勢當地居民 A 君說：「以前新丁粄的『丁』指的就是男生，只有生男生才值得慶祝，但是現在不管生男生女都會做粄，不會特別去分，家裡有添子就很高興」。¹⁷ 這種「弄璋」、「弄瓦」一視同仁的觀念，也反映在新丁粄節的相關活動中。2013 年東勢新丁粄節記者會現場除了往年展示的百斤大龜粄，還增加了祝賀生女兒的「桃粄」（圖 5），對比從前重視「男丁」的時代，體現東勢新丁粄節在時代下之創新。



圖5 2013東勢新丁粄節記者會中祝賀生女兒之大桃粄

資料來源：作者自行拍攝。（拍攝日期：2013/02/01，臺中市陽明市政大樓一樓大廳。）

肆、變與不變之間——近十年新丁粄節的傳統與創新

2009 年，筆者首度以志工的身分參與東勢新丁粄節，擔任服務台人員，負責導覽手冊的發送。以一個初次接觸且非客籍的外地人角度來看，這項活動確實深具客家特色，舉凡創意美學新丁粄製作比賽、擲筊拿大粄等，莫不令人嘖嘖稱奇。而當年度的活動主題「求子儀式」更具指標性，讓整個活動增添文化意象，彷彿新丁粄節即是為了求「丁」而存在。不過當時筆者也發現到，主辦單位雖然希望擴大場地規模，但是節慶主要場地客家文化園區與文化街兩地有一定距離，不適合徒步行走，兩地的連結有限。而就參與者來看，年輕族群的參與者較少，而本地人對活動有高度興趣，許多當地人前來服務台詢問活動地點與內容，但多對志工抱持懷疑態度：「你們工讀生都外地人，一定不懂！」由此推估當地年輕族群對活動的投入性應較低，而外地人也多半未深入節慶內涵，與當地居民對節慶的參與程度不同。

2013 年筆者再次參加東勢新丁粄節，與 2009 年參加時相較，有幾點值得注意：首先是場地的改善，主辦單位將攤販移至客家文化園區周邊，使民衆除了消費，更容易走進園區裡面欣賞客家特展，攤販的內容也更加豐富，除了邀請各地農會販賣農產品，還增加各學校學生表演；另外，公廁的增設，也使民衆停留的意願與時間拉長。其次是強化活動本身的文化性及傳統性，相較於 2009 年將活動重點置於求子儀式，2013 年則將重心放回節

17 東勢當地居民，訪問日期：2013/09/01

慶的原點「賽丁板」，以此吸引媒體以及許多民衆的參與，現場特別示範了從前東勢賽丁板時的有趣小插曲「補屁股」（圖 6）。爲了讓自己的板比別人重，從前參與賽丁板的新丁會成員，會在比賽當天帶一塊小的紅板，若發現別人做的板比自己的重，便會偷偷在底下加一塊小板來「補屁股」。簡單的示範動作卻讓現場人員大開眼界，爭相拍照，達到文化的宣傳效果。



圖6 2013東勢新丁板節示範「補屁股」。

資料來源：作者自行拍攝。（2013/02/24。東勢客家文化園區旁。）

大致說來，2013 年東勢新丁板節的主要參與民衆仍爲當地長輩，不過由於此時的東勢新丁板節已具有一定知名度，加上近年來追求環保與健康的騎鐵馬風氣開始盛行，位於東豐綠色走廊起點的東勢客家文化園區，成了單車族的走訪地點，因此，許多外地民衆也將新丁板節納入了旅遊行程中，使得當年的活動主軸「賽丁板」吸引了許多媒體與外地民衆爭相拍攝，以及居民們拿著塑膠袋，準備將主辦單位分送的新丁板帶回家。

爲了瞭解當地及外來居民對於此節慶變化的看法，筆者對參與民衆進行訪問。東勢當地人 B 君說：

東勢太少吸引遊客的景點或是著名節日了，很多人還不知道東勢在哪裡，如果可以讓別人看見東勢客家文化，我覺得擴大新丁板節是很不錯的辦法！以前比較沒有這麼多人認識新丁板節，我們最常說「紅龜粿」，是後來漸漸發展觀光才有人叫它作「新丁板」，也讓人了解我們客家飲食。¹⁸

除了當地居民，外地民衆 C 君也從節慶中看見東勢客家特色：

我在參與賽丁板的活動時，民衆都說客語，跟平常生活的環境不太一樣，在參加新丁板節之前我不知道東勢也是客家人的主要分布區，我只知道桃竹苗，我觀察了一下，在節慶中看見客家人的勤儉特色，像是賽丁板結束時會把新丁板直接分給民衆，不浪費食物，而且這個活動也吸引許多老一輩的客家人去拿了很多塊新丁板回

18 東勢當地居民，訪問日期：2013/09/01

家給家人吃，很多外地人也會好奇去嘗一口客家特色美食新丁粄。¹⁹

另一位外地民衆 D 君則發現了一些可惜的現象：

東勢新丁粄節活動很特別，可以團聚當地居民的向心力，尤其賽丁粄的參與者都是老一輩的當地人，但是傳統儀式的舉辦地點跟美食街有段距離，賽丁粄的場地位於角落，如果沒有特別作功課，這個最重要的活動很容易被忽略，外地民衆多半變成只是來湊湊熱鬧，吃吃東西而已，失去節慶的味道。²⁰

綜合前一節以相關文獻所爬梳的變遷過程以及本節實地觀察和對參與者的訪談，近十年東勢新丁粄節的活動變化大致可分以下數點加以說明：

一、就參與成員而言

主辦者的改變影響活動內容，2004 年以前，新丁粄節由東勢鎮公所與地方團體主辦，活動內容單純，以傳統賽丁粄為主，再加上炒熱氣氛的晚會和鼓勵社區參與的創意新丁粄競賽，屬於東勢地方活動，讓東勢區民衆一方面感受熱鬧又極具地方性的元宵節，一方面增進鄰里感情，產生向心力與地方感，共享喜悅。隨著上層政府的介入，活動規模逐漸擴大，終至演變成全國性盛會，也因預算的提升，漸受媒體青睞，吸引想了解客家文化的民衆參與，慕名而來的外地民衆漸多。不過，熱鬧之餘，欲讓傳統延續，最重要的還是當地民衆的參與。前面提到，2002 年東勢鎮公所放棄舉辦東勢新丁粄節後，地方社團仍舊努力將此傳統延續，而筆者實地走訪後，也發現到即使新丁粄節成了全國性活動，這群支持地方盛會的居民仍舊繼續參與，由於有這些世居當地的基本成員，使得東勢新丁粄節在浮面的外來人潮之外，仍保有一群最重要的支柱。

二、就族群特色而言

發源於東勢區的新丁粄節，早年具有濃厚地方色彩，反映出東勢地區客家人早期集會、信仰的精神。隨著時間演變與節慶的擴大，東勢新丁粄節的客家特色亦慢慢具有全國性客家特質，以客家人早期農業社會對生子的渴望為主，並加入以客語發音的求子儀式、各種客家民俗表演，乃至官方「認證」的「客庄十二大節慶」之一，在在加深了此活動的客家意象。

三、就節慶地點而言

東勢新丁粄節早年屬於地方活動，以賽丁粄的發源地文化街作為活動舉辦場地，方便各廟宇舉辦賽丁粄習俗，但基於外地民衆交通的易達性以及東勢客家文化園區的知名度，現在的節慶主場地移至文化園區，而以文化街做為媽媽教室創意新丁粄的設攤地點。此固

19 參與 2013 年東勢新丁粄節之外地民衆，訪問日期：2013/02/24

20 參與 2013 年東勢新丁粄節之外地民衆，訪問日期：2013/02/24

有助於活動場域的拓展，但因活動主體賽丁粄與文化園區之間缺乏地域的連結性，不易使文化與在地傳統產生緊密的連結。

四、就「粄」文化而言

「粄」在客家族群中一直是無可或缺的特色飲食，而傳統美食與信仰的結合形成了新丁粄文化。東勢區因人民的突發奇想，形成賽丁粄的習俗，並藉由對新丁粄文化的傳承與發揚，延續其意涵，即使現在各地仍有以粄祭祀、以粄慶賀的習慣，但東勢區保留了百年來的傳統賽丁粄儀式，真正落實粄文化的傳承，此現象歸功於地方人士們長年來的積極參與以及東勢區不變的團結精神。

五、就活動精神而言

集體防禦及共享喜悅是東勢新丁粄節的原始精神，藉由固定集會衍生出的賽丁粄習俗，反映出傳統時代居民間的無私與好感情，使得地方主辦的新丁粄節成為鄰里間的社區活動。不過，在公部門介入後，節慶規模擴大，同時為了符合「客庄十二大節慶」的名目，東勢新丁粄節愈加針對活絡地方文化與經濟做發想，除了讓外地人知道東勢與客家的連結，亦希望慢慢帶動觀光人潮。為了因應現代少子化的現象，新丁粄的主線慢慢趨向「求子精神」。但由於求子儀式並非東勢地區原本的傳統，不但易使人們誤會求子儀式與新丁粄節存在歷史淵源，也模糊從前新丁粄節人們共同分享、共同祈福的由來，使傳統失真。近年來主辦單位逐漸著重節慶原點「賽丁粄」，將活動內容的主線拉回，然而，活動的原始精神是否也能被一併拉回，並被各個參與族群所了解，仍需觀察節慶的發展。

六、就信仰精神而言

科技時代下，人們的物質生活日新月異，但信仰的力量卻能屹立不搖、亙古不變。早年的東勢因族群緊張的背景，人們依賴信仰的力量到廟宇求平安，間接促成新丁會的出現；時至今日，廟宇在東勢仍佔有重要地位，且在東勢新丁粄節活動中，依舊扮演著百年來的角色，製作巨大的新丁粄參賽，成為團結鄰里共同參與這項傳統活動的單位。

伍、結論

總結上述，本文歸納出以下幾項結論：

首先，東勢地區的住民，在 18 世紀中葉之後開始產生質變，來自中國廣東的客籍漢族，漸漸在此取得優勢地位，但由於生存資源的爭奪，持續與原住此地的泰雅族產生族群間的衝突。基於安全的需要，客籍漢族乃藉由集會活動形成防禦機制，此時期養成的集會習慣，成為日後促進人民參與地方活動的推手；其後逐步結合信仰上的新丁會，以及傳統客家民俗的新丁粄，終至形塑出足以代表地方特色與族群象徵的「賽丁粄」活動；基於

「丁」與「燈」諧音相同，賽丁粄選定每年正月十五的元宵節舉辦，競賽過程一年比一年激烈，使得此項有趣的地方習俗傳承至今，變成全國性客家盛會。

其次，在 20 世紀以前，東勢新丁粄節僅是一個侷限於山城的地方民俗活動，進入 21 世紀之後，逐漸蛻變為全國性的節慶嘉年華。在主辦者方面，由鄉鎮公所與地方為主，轉而為全縣性，最後則擴大為中央層級（客委會）；在參與者方面，由當地人為主轉而有為數不少的觀光客參與；在活動的意涵上，從安全防禦以及傳統分享「得丁」的喜悅，轉而因應時代變遷，屏除重男輕女的觀念，由「求丁」轉為「求子」，於是象徵女性的「桃粄」出現，反映出男女平等的時代氛圍。節慶發展至此，東勢新丁粄節除了是一項特色節慶，更被賦予客家文化的發揚使命，日益增加的報導以及創新的活動內容，讓新丁粄節走向一個新的階段，推其緣由，近年日趨蓬勃的客家意識、官方的參與，以及主辦層級的不斷提升，當為主因。

最後，儘管近十年來，東勢新丁粄節的面貌已有不少的變化，但其傳承與保有客家傳統與族群特色之精神依舊不變。東勢區的「粄」文化被保存下來，百年的賽丁粄習俗至今仍舊由各廟宇所推動，在日益擴大的節慶活動中，扮演最重要的主線角色，延續從前的團結精神與信仰意義。即便公部門大力介入，增添許多新興活動期望吸引更多人潮，活絡東勢，東勢當地長者仍舊以參與地方節慶的態度面對新丁粄節，以不變的熱忱參與這項長久的家鄉盛事，這種自然單純的參與精神，是公部門應該珍視的。節慶少了傳統意味將淪為觀光活動，而積極保留傳統，並最了解自己家鄉的，就是這群當地長者，只是當傳統僅為少部分長者所珍視時，一旦老成凋零，這樣的傳統，前途仍值得深思。

誌謝

本文承大專生國科會計畫補助研究經費（計畫名稱：族群、地域與節慶文化的異同—以平溪天燈節與東勢新丁粄節之比較為例，計畫編號：102-2815-C-142-003-H），特申謝忱。

參考文獻

一、中文部分

行政院客家委會文教所 (2009)。客庄十二大節慶計畫書。臺北：行政院客家委會文教所。

林怡君 (2007)。客家族群休閒文化與休閒風格之研究—以臺中縣東勢鎮為例。(碩士論文)。

取自：<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/ccd=84OAZy/record?r1=1&h1=0>
周璽 (1993)。彰化縣誌（道光版）。彰化：彰化縣文獻委員會。

范明煥、吳賢俊等人撰稿，石慶得總編纂 (2010)。續修東勢鎮志。臺中：臺中縣東勢鎮公所。

陳炎正 (1995)。東勢鎮志。臺中：東勢鎮公所。

陳世宗 (2010 年 2 月 26 日)。東勢新丁粄節 明日飄香登場。中國時報，C1 版。

- 陳秋雲 (2004 年 2 月 6 日)。千斤大龜粿 迎新春慶元宵。聯合報，B2 版。
- 陳運棟 (1991)。臺灣的客家禮俗。臺北：臺原出版社。
- 許世融 (2013, 10 月)。臺灣最早的祖籍、族群分布面貌——1901 年「關於本島發達之沿革調查」統計數字的圖像化。語言與地理歷史跨領域研究工作坊，第十屆語言與地理歷史跨領域研究工作坊會議論文集，臺中教育大學。
- 梅國慶 (1994)。從安全與防禦的觀點看清代東勢角地方傳統聚落之發展 (碩士論文)。取自：<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi?o=dnclcdr&s=id=%22082NCKU2222004%22.&searchmode=basic>
- 曾逸昌 (2010)。客家總論 ---- 蛻變中的客家人。苗栗：曾逸昌。
- 溫振華 (1989)。漢人社會的建立。臺中縣大甲流域開發史。
- 溫振華 (1999)。大茅埔開發史。臺中：臺中縣立文化中心。
- 溫振華 (2011)。臺中縣客家人的分布 (1920 年代)。臺中縣客家族群專輯，頁 1-3。
- 趙宏進 (2005 年 8 月 17 日)。臺中縣東勢鎮 全球首個客家安全社區。大紀元新聞網。2013 年 8 月 30 日，取自網路 <http://www.epochtimes.com/b5/5/8/17/n1021961.htm>
- 張明慧 (2007 年 3 月 3 日) 新丁提籃免費送 要的人不多 原以為會搶到爆 200 個僅 50 人報名 縣府認民風保守，聯合報，C2 版。
- 張軒哲 (2008 年 2 月 22 日)。新丁板節登場 東勢成了不夜城。自由時報電子報。2013 年 8 月 28 日，取自網路 <http://www.libertytimes.com.tw/2008/new/feb/22/today-center8.htm>
- 劉還月 (2011)。臺灣客家族群史 (民俗篇)。南投：臺灣省文獻委員會。
- 臺中縣記者連線報導 (2010 年 2 月 26 日)。元宵拼場 各地活動搶搶滾。聯合報，中縣運動 B 版。
- 臺中市政府客家事務委員會 (2009)。臺中縣政府 98 年度重大活動成果。臺中：臺中市政府客家事務委員會。
- 臺中市政府客家事務委員會 (2010)。東勢新丁板節活動計畫書。臺中：臺中市政府客家事務委員會。
- 臺中市政府客家事務委員會。東勢新丁板節活動計畫書。臺中：臺中市政府客家事務委員會。
- 臺中市政府客家事務委員會 (2012) 百年傳承 2012 東勢新丁板節成果專輯。臺中：臺中市政府客家事務委員會。
- 謝鳳秋 (2010 年 2 月 28 日)。喜迎元宵 東勢新丁板節 分享生育喜悅。自由時報，B6 版。
- 魏瑞伸 (2011)。客家民俗節慶的蛻變：以臺中東勢新丁板節為例。(碩士論文)。取自：<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/ccd=84OAZy/record?r1=1&h1=2>
- 戴正倫 (2006) 儀式中身份的轉化：以客家拜新丁為例。(碩士論文)。取自：<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/g32/gswweb.cgi/ccd=84OAZy/record?r1=1&h1=3>

《孟子》在語文教育上的運用——談情意培養方面

Mencius On Language And Literacy Education: In Sentience Cultivation

王素琴*
Su-Chin Wang

(收件日期 104 年 3 月 30 日；接受日期 104 年 6 月 16 日)

摘 要

實施語文教育，有二個重要的目標，一是學生精神層面的情意培養，一是學生表情達意的技巧訓練。《孟子》在這兩方面，都有很豐富精彩的資料可以運用，可以說，它既具有經典價值，更是很優秀的語文教育教材。

本文將重點放在討論情意培養方面，而《孟子》一書，有很多適用於情意培養的教材。這方面又可分三大項討論，即：肯定自我、自我管理以及培養同理心。在肯定自我方面，主要是以「性善說」引領學生向善的心，並進而讓他們樂於行善；在自我管理方面，一要透過「義利之辨」建立學生行為準則，二要透過「有為者亦若是」的觀念，提高學生行善的自信；在培養同理心方面，則讓學生學會設身處地與傾聽他人的需求，使他們有更好的人際關係，能與人溝通互動圓滿無礙。

綜言之，語文教育工作者如能善用《孟子》作為情意教學的輔助教材，則無論在個人品格、自我管理方面或人際溝通方面，都能讓學生獲益良多，而教師的教學效益更能有顯著的提升。

關鍵詞：孟子、情意培養、性善、自我、同理心

*國立臺中啟聰學校專任教師：國立臺中教育大學語文教育學系博士生

Abstract

The cultivation of sentience and the training of expression skills are two important goals in Chinese language and literacy education. Mencius is an abundant resource for achieving these goals. Mencius is not only a classic but also a wonderful teaching resource for literature education.

This paper focuses on cultivating sentience, which can be divided into three parts: self-acceptance, self-discipline, and the development of empathy. In terms of self-acceptance, students will be led by “the theory of the original goodness in human nature” and do good deeds. In terms of self-discipline, developing the principle of conduct by the idea of “righteousness/propriety and benefit” first, and then enhancing the confidence of students by the concept of “who as if”. In terms of the development of empathy, students learn to be in others’ shoes and listen to others’ needs, and help them effectively communicate and have better relationships with others by studying Mencius.

Thus, if Mencius could be applied in language and literacy education as the teaching material of sentience, it could really help students in their personality, self-discipline, and communication with others. Besides, the teaching effectiveness will be greatly improved.

Key words: Mencius, Sentience Cultivation, Theory Of The Original Goodness In Human Nature, Ego, Empathy.

壹、緒論

隨著科技的進步，時代的推移，許多事物都瞬息萬變，讓人疲於應對，而莘莘學子，面對這訊息雜亂、眾說紛紜的社會，更有無所適從的困惑。因此，語文教師如何教導他們獲取心靈的安定，保持意念的清明，合理的對待自己，合宜的與人互動，就變成了語文教育中重要的課題。

在學生修習的課程中，語文科是很重要的一環，甚至可以說其他學科也常需借重它來輔助教學的完成。語文科的學習，有許多教學目標，如聽、說、讀、寫、作的教學目標，或思維訓練、情意培養的教學目標，在此就談最重要的情意培養。

情意涵蓋了情感、情緒與意志等不同層面，情意培養的教學目標，要能引導學生了解自我、管理自我情緒，並學習同理心、與人合宜互動等。

《孟子》一書，在情意培養這方面，有很豐富的資料，可以做為語文教材，供教學者恣意揮灑，自由運用。在此，筆者提出適用於中學階段的教材來討論。

雖然大力推行讀經教育的王財貴主張讀經教學的方法是「不講解」，但筆者以為，中學階段的學生，適度的介紹經典中一些既有趣又有深意的道理或故事，可以讓學生更有效益的學得個人涵養與人際互動的能力。《孟子》一書中，有很多具啟發性的故事，可以幫助教師實施情意培養的教學，語文教師如能適度的引導學生學習，讓學生獲取愉快的學習經驗，對教學定然有加分效果。

貳、《孟子》與語文教育

文化是一個民族和國家的象徵，又是一個民族和國家智慧的結晶，¹而儒家被認為是中國文化的代表。儒家精神傳統的發展，最關鍵性的一個人物無疑是孔子(551 ~ 479B.C)，²孔子之後，宋儒推崇孟子(371 ~ 289B.C ?)為正統。³牟宗三(1909 ~ 1995)指出：「儒家是個大教，它決定一個基本方向，儘管孔子在當時不得志，孟子也不得志，可是它一直在中國文化裏邊天天起作用。」⁴因此，如何引導學生從前人的經驗、智慧中汲取養分，並獲得更多人生經驗的助益，是語文教師應該著力的方向。

王珩認為語文的內在就是文化，他說：「語文和文化有著緊密的關係，有人把語文的「文」認為是文言文、文字或文學，但不管是哪一種，事實上他們都是屬於文化的一部分，所以可以說，語文的外在就是語言，而內在就是文化。」⁵因此，沒有文化內涵的語文教育，算不上是成功的教育。說到文化內涵的語文教育，最理想的是經典教育，王財貴

1 趙吉惠、趙馥潔、郭厚安、潘策主編：《中國儒學史》（鄭州：中州古籍，1991年），頁77。

2 劉述先：《儒家哲學的典範重構與詮釋》（臺北：萬卷樓，2010年），頁189。

3 同前註，頁190。

4 牟宗三：《中國哲學十九講》（臺北：台灣學生，2002年），頁70。

5 王珩：〈緒論〉，王珩、周碧香、施枝芳、馬行誼、彭雅玲、楊淑華、楊裕賢、劉君（王告）、魏聰祺、蘇伊文合著《國語文教學理論與應用》（臺北：洪葉文化，2010年），頁13。

說：「『經典』的學習，是達成高度語文造詣最簡捷的方式，也是深入文化智慧唯一的路徑。」⁶所以語文教師想要得到快速有效的教學方法，想要施行有文化內涵的語文教育，經典教育實是最優的選擇。

王財貴曾就經典的重要程度，為選擇讀經教材開出一個層序，建議從最高層讀起：其最高層是《論語》、《孟子》、《學庸》，所謂四書。⁷這裡所說的最高層次，應該是指：「《論語》、《孟子》，從淺處說，是為人處事之道，從深處說，是天地宇宙之心，所以不管大、小、高、下，都可以用論語孟子的道理去衡量。」⁸換言之，研讀《四書》，我們既可以學得為人處事之道，也能獲致天地宇宙之心。我們語文教師教學講求循序漸進，所以教導中學階段的學生，就從教導他們為人處事之道開始。《孟子》書中談論的人我關係與社會責任，確實可以提供教學者教導學生很好的指引方向。

《孟子》這本書，可有多方面的運用，「自來為人所循誦，以儒家正統，而文章又復雄快爽潔，為學儒學文必讀之書」⁹。由此可知，研讀《孟子》有兩大功用，一是可以學習儒家的義理，二是可以學得寫作的技能。大體而言，從《孟子》這本書學習儒家的義理是根本，而學得寫作的技能是末節，因為儒家最重視的是人倫關係與品格修養，這部分在語文教育上屬於情意培養，因此，本論文將探討《孟子》的重點放在情意培養方面。

孟子說：「人之所以異於禽獸者，幾希！」（《孟子·離婁下》）¹⁰又說：「人之有道也，飽食、煖衣，逸居而無教，則近於禽獸。聖人有憂之，使契為司徒，教以人倫。」（《孟子·滕文公上》）¹¹我們人和禽獸相差異之處其實很微小，這微小的差異在於我們懂得人倫之道，知道怎樣和人合理的對待。但這不是人一生下來就會的，是透過教育的引導，才確立了人倫的合宜分際。語文教育，它除了是一門學科，教導學生語文方面的知識，它還應負有人生指引的功能，讓學生經由學習，提升他的是非觀念，確立他的良好行為，這是屬於精神層次的提升，也是情意培養應該著重之處。

直接標明談論《孟子》運用於情育培養的論述，於今尚未見，但內容相關的其實不少，如品格教育、道德教育、生命教育……等。¹²相較於品格、道德、生命等命名，情意培

- 6 王財貴：〈改革世界語文教育 重鑄當代人類文明〉，王財貴、馬行誼、周碧香、施枝芳、李芝瑩、陳珖華合著《讀經教育理論與實務》（臺北：洪葉文化，2011年），代序。
- 7 王財貴、施枝芳〈當代讀經教育理論—時機、教材與教法〉，王財貴等合著《讀經教育理論與實務》（臺北：洪葉文化，2011年），頁60。
- 8 王財貴：〈讀論語孟子法（下）〉，《讀經通訊》（臺北：財團法人台北市全球讀經教育基金會，2012年），第二版。
- 9 吳闓生評點、高步瀛集解：《孟子文法讀本》（臺北：臺灣中華書局，1980年），提要。
- 10 〔清〕阮元校勘：《景印阮刻十三經注疏—孟子注疏》（臺北：啓明，1959），頁63。
- 11 同前註，頁41。
- 12 近幾年內容與《孟子》情意培養有關的學位論文，如：徐信國：《孟子義理思想研究--以「人學」為進路的建構與詮釋》（新北市：華梵大學東方人文思想研究所博士論文，2013年）；林美瑱：《〈孟子〉應用於高中國文教學之研究》（高雄：高雄師範大學國文教學碩士論文，2014年）；蔡國華：《孟子〈性善論〉及其實踐應用》（新竹：玄奘大學中國語文學系碩博士班碩士論文，2014年）；陳桂瑩：《孟子義命思想在品德教育之研究》（嘉義：南華大學哲學系碩士論文，2011年）；曾麗華：《論孟子倫理思想在品格教育中的實踐》（嘉義：南華大學哲學系碩士論文，2011年）；……等。

養顯然更貼近語文教育之教學目標，因此本文就以情育培養的觀點來談《孟子》。

關於情意教學，郭如育將之定義為：「以設計的課程引導學生了解自我、管理自我情緒，並能學習感同身受，提昇同理心的感受之歷程或活動。」¹³因此，筆者將情意培養的教學內容放在了解自我、管理自我與培養同理心三大方面。呂禎娟認為：「以國語科情意教學目標作為安排教學策略的基準，可使教學的實施循一定的方向開展，並在之後的教學成果評定上，容易抓到評量的重點。」¹⁴，有了遵循的方向，則不論教學或評量，自然有明確的目標，教師也能從學生那裡獲得明確的回饋。

雖然王財貴主張：「經典的學習方法也只有一個——即：依照所有語文學習的規律，不必講解與考察，只要反覆而熟練。」¹⁵確實，「反覆而熟練」是學習語文的最好方法，問題是國人長期在西方教育理論薰陶下，一時要語文教師只是讓學生反覆背誦，恐怕他們還是不能適應，再者，語文教師畢竟比學生多了很多學習經驗，如果能「讓學生反覆背誦」，又能有語文教師從旁輔助提點，不是能使教學更有效益嗎？所以筆者還是主張適度的引導，有益於經典教學，有益於語文教育。

參、《孟子》運用於情意培養之教學內容

孟子的思想，十分淵博精微，比如說性善，談養氣，談知言，倡導仁政……等。在此，僅就與肯定自我、自我管理與培養同理心三大方面相關議題者來討論。首先談肯定自我：

一、肯定自我

語文教師可以透過「性善說」引領學生向善的心，使他們有肯定自我的信心。譚宇權認為性善論是孟子「最大的創見」¹⁶，這句話確實很能標舉出孟子眼光獨到之處，何慎琳認為：「孟子性善論的提出，是為了彰顯「人之所以為人」之尊嚴與價值所在」。¹⁷我們了解孟子的「性善論」不只指出了人道德實踐的動力和根源，也提醒我們應該存養和擴充此善性，不要依隨自然的欲望來生活。

人人都希望被肯定為好人，這就是「性善說」最有力的支持。性善說提供了人們一條康莊大道，喚起了人的內在動力，使人肯定自身的價值，並樂於去踐履對國家社會的責任。下面分兩節論述：

13 郭如育：《國中情意課程對學生道德認知發展之影響》（臺北：國立台灣師範大學公民教育與活動領導學系博士論文，2010年），頁16。

14 呂禎娟：《以靜思語輔助國語科情意教學之研究》（臺中：國立台中教育大學語文教育系碩博士班碩士論文，2009年），頁13。

15 同註6。

16 譚宇權：《孟子學術思想評論》（台北：文津，1995年），頁5。

17 何慎琳：《儒家經典教育研究—以《孟子》為中心》（嘉義縣：南華大學哲學與生命教育學系碩士論文，2012年），頁90。

(一) 由不忍人之心說「性善」

孟子用來證明人「性善」的觀點，最爲人所知的是這段話，他說：

所以謂人皆有不忍人之心者，今人乍見孺子將入於井，皆有怵惕惻隱之心。非所以內交於孺子之父母也，非所以要譽於鄉黨朋友也，非惡其聲而然也。《孟子·公孫丑上》¹⁸

我們看到有人需要救助的時候，第一時間都會想去救助，這純粹是「惻隱之心」，不是爲了和人攀關係，也不是爲了沽名釣譽，更不是爲了厭惡那啼哭的聲音。所以說，人心的根源，是一顆「善心」。李晨陽表示：

這種建立在不忍人之心基礎上的仁心，從不同的側面可以理解爲仁慈、愛、博愛、利他主義、溫柔性、同情、人性等等。¹⁹

換言之，「不忍人之心」這種「善心」，可以推擴至人類許多層面的善行。我們人性中的許多光明面，其實是由「不忍人之心」發展出來的。孟子從日常生活中觀察人性，發現「不忍人之心」，人皆有之，例如他以齊宣王「以羊代牛釁鐘」的事件，來論證齊宣王的仁心，並期許齊宣王推行仁政。他說：

無傷也，是乃仁術也，見牛未見羊也。君子之於禽獸也，見其生，不忍見其死；聞其聲，不忍食其肉。《孟子·梁惠王上》²⁰

孟子認爲齊宣王以羊易牛，正是基於惻隱之心，不忍心眼見那隻牛無故被殺，這是性善論的最佳當機說法。孟子舉出齊宣王的親身經歷，肯定宣王的仁心足以稱王天下，這就是孟子用來鼓勵、激發人內在善性的方式。

孔子曾說「能近取譬，可謂仁之方也已！」（《論語·雍也》）²¹ 透過切身經驗的參照與對比，孟子勉勵已具有「不忍人之心」的齊宣王，如果能拿出行動力，那麼，「王」天下是一定能達成的事。

語文教師在講解完這段文字之後，不妨讓學生提出在生活中親身經驗到或觀察到有關於「不忍人之心」的事例，大家分享討論，從而確立「人性本善」的信心。這一方面能讓學生肯定自己人性的高貴，一方面也能讓學生用善意的眼光看待他人。

(二) 行善之權操之在己

孟子認爲仁、義、禮、智種種德行都是人性原本就具有的，只是有許多人無法好好省察保有，於是只能隨波逐流，無法抵擋外在環境的誘惑而向下沉淪。其實，人能否行善，端在「爲與不爲」。孟子表示：

18 同註 10，頁 328。

19 李晨陽：《多元世界中的儒家》（臺北：五南，2006 年），頁 95。

20 同註 10，頁 288。

21 同註 10，頁 123。

挾太山以超北海，語人曰「我不能」，是誠不能也。為長者折枝，語人曰「我不能」，是不為也，非不能也。故王之不王，非挾太山以超北海之類也；王之不王，是折枝之類也。《孟子·梁惠王上》²²

孟子告訴梁惠王，他能成為行仁政之王，就像是為長者折樹枝般那麼輕而易舉，只看要不要去做而已。語文教師可以藉此告訴學生，孟子這番話可以引申理解，每個人都具有成為堯舜的本質，人如果不能做到好行為，那是因為「沒去做」，而不是「做不到」。

道德心是人本有的「良心」，它隨時都在萌發，只要能不斷擴充，就能產生無可抵禦的力量，但若不善加存養，就會被生理的欲求所蒙蔽，在〈告子上〉第八章中有這麼一段話：

孟子曰：「牛山之木嘗美矣。以其郊於大國也，斧斤伐之，可以為美乎？是其日夜之所息，雨露之所潤，非無萌蘖之生焉，牛羊又從而牧之，是以若彼濯濯也。人見其濯濯也，以為未嘗有材焉，此豈山之性也哉？」²³

這段文字中，孟子以「牛山之木」類比人的「良心」，人的「良心」也是與生俱來的，但如果不能操持保有，就會失去。教師在教導學生時，這幾段文字可以先提出來分析給他們聽，再讓他們分享生活中的相關體會。例如：在看故事或看小說或觀賞戲劇時，是不是都會關心自己認定的好人，甚至假想自己就是那個好人呢？自己認定的好人，有些什麼行為值得稱許呢？那些好的行為和孟子性善的觀點有什麼共通點呢？透過師生深入的互動，透過學生們自己的發表與省思，可以讓學生更真切的體會性善說的真諦。

關於孟子究竟是主張「人性本善」²⁴？還是「人性向善」²⁵？我想，各自的主張者都能言之成理，筆者認為無論是「人性本善」還是「人性向善」，在教學上如果能讓學生「從善而行」，對學生都是正向的影響，既能肯定人的基本價值，又能讓他們心中都有成為好人、善人的信念。或許，讀者要問筆者的看法，筆者當然認為孟子是主張「人性本善」的。

二、自我管理

自我管理是個人生命中很重要的能力，語文教師應積極引導學生培養自我管理的能力。

22 同註 10，頁 288—289。

23 同註 10，頁 463。

24 如，《三字經》一開頭就說：「人之初，性本善。」由此可知，《三字經》的作者是主張「人性本善」的。又，林文寶表示《三字經》的作者：「觀文章語氣，必為宋代遺民入元所作。」可見主張「人性本善」的觀點由來已久。林文寶：《歷代啟蒙教材初探》（臺北：萬卷樓，1995年），頁 102。

25 如，傅佩榮在他〈孟子的人性向善論〉文中，提出「人性向善的合理性」之觀點，2015.3.19 取自 <http://homepage.ntu.edu.tw/~philo/Chinese/conference/200607korea/pp/101.htm>。

(一) 透過「義利之辨」建立學生行為準則

「人生在追求生命完美的過程，同時也在追求人生的快樂，而這快樂不是在物質上的無厭嚮往，而是由義而生的心靈上的妙趣。」²⁶語文教師如能透過分析，讓學生了解行為的合宜與否，讓他們體會何謂義？何謂利？學習判斷如何在義利之間作抉擇，對他們的生命境界，將有很大的提升。

如何教導學生分辨義與利呢？孟子說：

雞鳴而起，孳孳為善者，舜之徒也。雞鳴而起，孳孳為利者，蹠之徒也。欲知舜與蹠之分，無他，利與善之間也。《孟子·盡心上》²⁷

像舜那樣的人，每天努力工作，「己欲立而立人，己欲達而達人」²⁸，當他達到立人、達人的階段，完成他的行仁大義，也就圓滿了自己的生命。像蹠那樣的人，也是每天努力工作，所不同的是，他的一切作為全是為了自己打算，利之所在，根本不去考慮義不義的問題，就乾脆去做了，甚至損人不利己的事，他憑著一己的私心、好惡，也會去做，或者最後落得損人害己，他也不知悔悟，這樣的人生，是多麼可悲！所以說，合於人我之間善的互動是「義」，只為自己的私心、好惡而去做的是「利」。

《孟子》中義、利同時出現的篇章，有二章，一是《孟子·梁惠王上》，一是《孟子·告子下》。在《孟子·告子下》這章，孟子說：

秦、楚之王悅於仁義，而罷三軍之師；是三軍之士樂罷而悅於仁義也。為人臣者，懷仁義以事其君，為人子者，懷仁義以事其父，為人弟者，懷仁義以事其兄，是君臣、父子、兄弟去利，懷仁義以相接也。然而不王者，未之有也。何必曰利？
《孟子·告子下》²⁹

在《孟子·梁惠王上》這篇談到梁惠王一看到孟子，劈頭就問：「叟！不遠千里而來，亦將有以利吾國乎？」孟子回答說：「王何必曰『利』？亦有『仁義』而已矣。」接著孟子論述如果大家只把重點放在「利」上，「上下交征利」的結果是：「苟為後義而先利，不奪不饜。」最後孟子提出他的總結，說：「未有『仁』而遺其親者也；未有『義』而後其君者也。王亦曰『仁義』而已矣，何必曰『利』？」³⁰由這兩段文字不難看出，孟子認為「仁義」是個人行事的基準，一味地追求「利」，將徒增人際問題的紛雜，個人行事的思慮一定要「先義而後利」，才能獲致和諧的國家、安定的社會。

孟子說：「仁，人心也。義，人路也。」³¹孟子認為人要依於仁心而思慮，依於道義而

26 王支洪：《孟學的現代意義》，（臺北：東大圖書，1984年），頁111。

27 同註10，頁500。

28 同註10，頁123。

29 同註10，頁477。

30 同註10，頁279。

31 同註10，頁467。

行事，才能無愧於天地，所以如果「不能居仁由義」³²，就是「自棄」的行為。所以在考慮「利」之前，應先考慮「仁義」。

在《孟子·盡心下》也有一段話，可以做義利之辨的教材。

孟子曰：「人皆有所不忍，達之於其所忍，仁也；人皆有所不為，達之於其所為，義也。人能充無欲害人之心，而仁不可勝用也；人能充無穿踰之心，而義不可勝用也。人能充無受爾汝之實，無所往而不為義也。」《孟子·盡心下》³³

首先，教師為學生簡要講解這段文字的意義：一個人如果能夠擴充不想害人的心，那他他就是仁人；一個人如果能夠擴充不肯竊盜的心，那他就做到了「義」。合於仁和義的，努力去做，那麼，不合於仁和義的，雖有利，也不願去做。知道合於「義」才去做，不合於「義」，雖然可以獲得很大的利益，也不會去做，這就是幸福人生的基本保障。其次，是從現實生活中，提出實例來讓學生了解，畢竟，以實例來驗證道理是更有效的教學策略。教師不妨分析時事或歷史讓學生思考，那些貪瀆的官員，雖然在得勢時位高權重、無限風光，但他的內心是否真正感到舒坦？而一旦他的不法行為被揭露，他們將會面對何種情境？反之，那些雖然生活窘困卻能捨金不昧的人，雖然僅能溫飽卻積極行善的人，他們是不是隨時處於「無入而不自得」的境地？

陳訓章研究孟子的義利之辨，歸納出四個重點：第一、義與利是君子、小人的分野。第二、義與利是王、霸的分界。第三、義是為人出處、去就、辭受、取予的準則。第四、義之所在，必有勇氣、必有擔當。³⁴這四點歸納得十分詳盡切要，教學者可依學生年齡大小，程度高低，適當的以事例加以補充說明。

（二）透過「有為者亦若是」的觀念，提高學生行善的自信

陳三峰有篇短文的題目是〈想好的，做好的，命才會是好的〉³⁵，如果人們能抱持這種信念，人生一定更快樂幸福。語文教師應當引導學生學習正向的觀念，讓他們的思維，能從一己的小世界，逐漸將觸角延伸到周圍的大環境，這對他們的人生將有絕對的好處。

1. 自信使人樂於行善

一個人能做到「想好的，做好的。」最關鍵點在「自信」，自信是力量和勇氣的泉源，自信是「有為者亦若是」³⁶，自信使人勇於行善和承擔，自信使人產生「他人能我也能」的志氣。在《孟子》中談到自信的觀念，除去「有為者亦若是」外，還有：

仁義禮智，非由外鑠我也，我固有之也；弗思耳矣。故曰：「求則得之，舍則失之。」或相倍蓰而無算者，不能盡其才者也。《孟子·告子上》³⁷

32 同註 10，頁 394。

33 同註 10，頁 522-523。

34 陳訓章：《孟子管窺》（臺北：黎明文化，1984年），頁 111-130。

35 陳三峰：《圓滿一生由我導演》（高雄：清涼音，2012年），頁 159-163。

36 同註 10，頁 351。全文為：顏淵曰：「舜何人也，予何人也，有為者亦若是！」

37 同註 10，頁 459。

孟子認為仁、義、禮、智，是我們原有的善性，如果我們去推求那內在的善性，就能保有它，如果我們不去推求那內在的善性，就會失去它，因為這個緣故，人們的善與不善，就可能相差一倍、五倍，或無數倍。而不管人們能不能推求他內在的善性，都無礙於每個人都有可能成為聖人的事實。所以孟子會說：

故凡同類者，舉相似也。何獨至於人而疑之？聖人與我同類者。《孟子·告子上》³⁸

聖人和我們同類，他和我們一樣都有喜怒哀樂，也有生老病死，他也得吃飯睡覺，他也需工作謀生，他和一般人不同的，只在他能發揮內在的善性，勇於行仁行義。曹國國君的弟弟曹交，向孟子請問一般人是不是都可以成為堯舜這件事：

曹交問曰：「人皆可以為堯舜，有諸？」孟子曰：「然。」「交聞文王十尺，湯九尺，今交九尺四寸以長，食粟而已，如何則可？」曰：「奚有於是？亦為之而已矣。有人於此，力不能勝一匹雛，則為無力人矣；今日舉百鈞，則為有力人矣。然則舉鳥獲之任，是亦為鳥獲而已矣。夫人豈以不勝為患哉？弗為耳。」《孟子·告子下》³⁹

曹交懷疑「人皆可以為堯舜」的真實性，向孟子請教，孟子很肯定的回答他，確實如此。曹交很疑惑，他覺得自己只會吃飯而已，沒有什麼才德，怎麼可能成為聖人呢？孟子回答他說，要做堯舜那樣的人，只要去做就是了，做堯舜那樣的人，並不會像要舉三千斤那樣的困難。所以能不能成為堯舜那樣的人，端看你願不願意做而已。

語文教師在引導學生閱讀這段短文時，可以以「人是不是都能成為堯舜」為題，讓學生辯論，最後再綜合學生所述以及孟子所要傳達的理念做結論。

2. 自信使人勇於承擔

人願意努力成為像堯舜那樣的人，在這過程中可能會遭受到一些挫折、困擾、磨練，孟子認為那是「天將降大任於斯人也」，他議論說：

天將降大任於斯人也，必先苦其心志，勞其筋骨，餓其體膚，空乏其身，行拂亂其所為，所以動心忍性，曾益其所不能。《孟子·告子下》⁴⁰

孟子認為，上天將要把重大使命託付到某人身上，一定要先使他的意志受到磨練，使他的筋骨受到勞累，使他的身體忍飢挨餓，使他備受窮困之苦，做事總是不能順利，這樣用來撼動他的心志，堅忍他的性情，增長他的才能。所以，碰到無數挫折，終能不喪志氣，仍然堅持到底的人，他就能獲致最後的成功。如果不能堅持到底，會怎樣呢？請引導學生參考這段文字：

孟子曰：「自暴者，不可與有言也；自棄者，不可與有為也。言非禮義，謂之自暴；吾也（“也”字當去）身不能居仁由義，謂之自棄也。仁，人之安宅也；義，

38 同註 10，頁 461。

39 同註 10，頁 474。

40 同註 10，頁 487。

人之正路也。曠安宅而弗居，舍正路而不由，哀哉！」《孟子·離婁上》⁴¹

一個人，說出來的話，不合禮、不合義，叫做「自暴」，自以為不能居仁由義，叫做「自棄」。仁，是人安穩的房屋；義，是人正大的道路，一個人不能居仁行義，不是很可悲嗎？居仁行義，是一個人願意去做，就能做到的，而權力、財富、聲名、地位，並不是想求得就能得到，所以孟子說：

求則得之，舍則失之，是求有益於得也，求在我者也。求之有道，得之有命，是求無益於得也，求在外者也。《孟子·離婁上》⁴²

總之，知識、技能、學問、德行，是可以憑藉自己的努力而獲致，想要成為堯舜那樣的人，也是可以憑藉自己的努力而達成。

教學者在教導這些篇章時，可以讓學生透過學習得到一些觀念：一、有自信自己能成為有品格與操守的人。二、有自信自己能成為社會上有用的人。三、有自信能負責自己幸福光明的人生。

王慧茹說：「生活世界係由人的參與而成，人性的主張亦直接影響到生活世界的構成，人的價值要求繫於心，人心的表現，即是要求一道德的表現。」⁴³確實，人的價值，會透過道德的表現來呈現，如果人沒有道德表現，如何敢自稱萬物之靈呢？

林鎮國表示：「性善論是孟子整體思想的基礎。惟有肯定了人具有向善的可能性，在成己方面才能成聖成賢，在成物方面才能開展出仁政。」⁴⁴筆者以為，「性善」的觀點，既是孟子思想中最核心的觀念，在成己成物方面，它也能發揮極大的功效，所以語文教育中的情意薰陶，教師能以孟子的「性善」觀作為教學內容，並漸次引領學生思考「義利之辨」，又讓他們肯定自己與聖人同類，並願意身體力行，相信定能教導出人生幸福的好國民。

三、培養同理心

《孟子》這本書除了提供個人修身方面的經驗，在培養同理心方面也有很深入的論述，有助於人際關係的提升。吳少剛研究《孟子》發現：「儒家要求自我的修養與約束，以達到社會秩序的和諧，進而積極參與對制度與安定的工作。到了孟子更肯定，道德生活是人之所以為人的關鍵，道德自覺便是人性的彰顯，而道德自覺又必須在群體中實踐，所以道德生活即是群體生活。」⁴⁵個人修身的終極目的，是能在群體生活中實踐，而同理心可說是讓人處事圓融的核心，所以語文教師如何教導學生培養同理心，也是一大重要課題。

41 同註 10，頁 394。

42 同註 10，頁 490。

43 王慧茹：《孟子「談辯語言」的哲學省察》（臺北：萬卷樓，2006年），頁 175。

44 林鎮國編撰：《孟子：儒者的良心》（臺北：五南，2012年），頁 232。

45 吳少剛：《群己關係的儒學省察——以《論語》《孟子》倫理思想為中心》（嘉義縣：南華大學哲學研究所碩士論文，2008年），頁 55。

（一）設身處地是同理心的基本表現

孟子有一句很能表現設身處地的名言，是「老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼。」⁴⁶這句是說在孝養自己的長輩時，也能孝養和自己沒有親緣關係的老人。在撫育自己的小孩時，也能撫育與自己沒有血緣關係的小孩。這種仁愛的胸懷，可以說將設身處地的精神發揮到極致了。

《孟子·公孫丑上》也有一段文字，可以拿來做「培養同理心」的教材。

矢人豈不仁於函人哉？矢人唯恐不傷人，函人唯恐傷人。巫匠亦然，故術不可不慎也。……仁者如射，射者正己而後發。發而不中，不怨勝己者，反求諸己而已矣。⁴⁷

矢人是造箭的人，函人是造盔甲的人。造箭的人唯恐箭不夠利，以至於無法有效的傷害人，就如同造盔甲的人，唯恐盔甲不夠完固，以至於無法有效的保護人。巫，是代替人祈福禳災的人，匠，是幫人製造棺木的人。巫師的工作是要代替人祈求平安健康，作棺木的工匠，卻需要有人去世才有生意上門。如果單單以他們的工作來分辨善惡，那麼，造盔甲的人和巫師比較有善心，造箭的人和造棺木的人心腸比較狠毒，是這樣嗎？

孟子結論說這是因為他們的職業使然，所以選擇職業、技術不可不謹慎啊！運用這章來談論「同理心」，可以讓學生了解，因為立場的不同，所關心和考慮的，也就自然不同。所以在溝通時，千萬別忽略了彼此的需求、觀點的不同處，而最好的溝通，應該先「反求諸己」，「己所不欲，勿施於人。」⁴⁸（《論語·衛靈公》）說的就是以「同理心」待人處事。

在《孟子·梁惠王下》還有這麼一段文字，也可以作為培養同理心的教材：

齊人伐燕，勝之。宣王問曰：「或謂寡人勿取，或謂寡人取之。以萬乘之國，伐萬乘之國，五旬而舉之，人力不至於此。不取必有天殃，取之何如？」孟子對曰：「取之而燕民悅，則取之。古之人有行之者，武王是也。取之而燕民不悅，則勿取。古之人有行之者，文王是也。以萬乘之國，伐萬乘之國，簞食壺漿，以迎王師，豈有他哉，避水火也。如水益深，如火益熱，亦運而已矣。」⁴⁹

齊國討伐燕國，打了勝戰，齊宣王對於要不要將燕國據為己有感到疑惑，於是向孟子請教。孟子告訴他據取與否的標準，在於燕國人民悅或不悅，如果據燕國為己有，而燕國的人民很高興，那有什麼不可以？如果據燕國為己有，而燕國的人民很生氣，那就不可以這麼做。老百姓之所以「簞食壺漿以迎王師」，不過是為了避開如水深如火熱的暴政而已。

從這段話可以看出，孟子很重視傾聽百姓的聲音，同理百姓的心情。如果我們將之轉而放在人與人之間的互動，就會了解「同理心」決定了溝通的成敗。教師在教導這段文字後，可以設計幾個情境，或找當下的新聞事件作素材，讓學生揣摩當事人的心情，透過每

46 同註 10，289 頁。

47 同註 10，頁 330。

48 同註 10，頁 232。

49 同註 10，頁 307。

個人的發言，學生可以學習到設身處地，同理他人的感受。

（二）傾聽他人的需求使人際溝通更圓滿

傅佩榮表示：「個人生命的具體表現，在於語言及行動，而語言的傳播力、感染力與影響力，又遠遠超過了行動。《易經》上說：『出其言善，則千里之外應之，……出其言不善，則千里之外違之。』」⁵⁰吳明玲認為：「如果你想成爲一流的溝通者，就必須學會如何進入對方的的內心世界，用他人的『頻道』和他人溝通是對他人的尊重和重視。」⁵¹由此可見，溝通能力的優劣，對個人生命的影響是多麼深遠，而同理心，是良好溝通的第一要件。

人際關係的好壞，很大部分取決於溝通狀況的優劣，而能否成功溝通互動，又取決於能不能以同理心待人。所以，同理心在人際互動上有很大作用。

孟子舉文王爲例，勸梁惠王要能「與民同樂」，說：

文王以民力爲臺爲沼，而民歡樂之，謂其臺曰靈臺，謂其沼曰靈沼；樂其有麋鹿魚鱉。古之人與民偕樂，故能樂也。⁵²

一國之君能與民同樂，百姓自然樂於爲國君所用，替他築建遊樂的園囿，因爲百姓也可以一同遨遊，何樂而不爲？他又勸齊宣王與民同樂，說與民同樂的效應是：

今王田獵於此，百姓聞王車馬之音，見羽旄之美，舉欣欣然有喜色而相告曰：『吾王庶幾無疾病與？何以能田獵也？』此無他，與民同樂也。⁵³

國君能與民同樂，百姓不只樂於爲國君所用，替他築建遊樂的園囿，就是國君出遊田獵，人民不僅不會覺得國君不務正事，還非常欣喜國君身體安康，所以才能出遊田獵。孟子肯定君主如果能將百姓的憂樂，當成自己的憂樂，時時關心人民的福祉，一定能王天下，所以他說：

樂民之樂者，民亦樂其樂；憂民之憂者，民亦憂其憂。樂以天下，憂以天下，然而不王者，未之有也。⁵⁴

在《孟子·離婁上》，孟子更明確的說出得得天下與得民心的方法：

得天下有道：得其民，斯得天下矣。得其民有道，得其心，斯得民矣。得其心有道：所欲與之聚之，所惡勿施爾也。⁵⁵

從這段話，可以看出孟子十分重視傾聽民意，他認爲得民心的方法是人民想要獲得的，盡量去滿足他，人民所厭惡的，盡量避免去做。

50 傅佩榮：《孟子新說：作個說話高手》（臺北：幼獅，2004年），自序。

51 吳明玲：《溝通力創造無限奇蹟》（臺北縣：專業文化，2011年），頁170。

52 同註10，281頁。

53 同註10，頁296。

54 同註10，頁299。

55 同註10，頁393。

此大段所述，雖都是孟子勸諫當時諸侯行仁政，與民同憂樂的話，它在現今社會，也可以有多方面的運用，大至領導國家社會，小至與人相處互動，如果有一顆同理心，能深入理解他人的好惡、憂樂，並能想方設法幫助他們達成期望，則無論是何種人際關係，必能溝通無礙，圓滿成功。

語文教師在教導學生用同理心與人互動時，可以運用「角色想像寫作」⁵⁶、「你和我」⁵⁷、「幫○○想個法子吧」⁵⁸……等教學單元，讓學生學習同理心。

總之，透過教學，讓學生學習試著去了解別人，從他人所處的地位和角度來看事情，這樣就能讓他們當下與同儕和樂相處，出了社會也能和同事或其他人有良好的溝通。

孟子的道德思想，既能在了解自我、管理自我與培養同理心三大方面，發揮他的效益，也能在科學文明中發揮他的影響力，徐信國研究孟子的義理思想，得到這個結論：「德性是科學的基礎，孟子的仁義道德思想有益於在科學文明中建立和諧的世界觀與親和的文明氣氛，孟子的仁義道德思想有益於科學文明之價值理性的引導。」⁵⁹確實，無論時代如何變遷、推移，人們立身處世，終需有一個共同遵循方向，以架起彼此的橋梁，選擇孟子做為橋梁，應是最明智之舉。

肆、結論

身為語文教師，應擔負起提升學生兩方面能力的責任，即精神層面的情意培養，以及表情達意的技巧能力。《孟子》作為語文教育的教材，充分可以提供這兩方面的豐富資料給教師參考與學生學習。就精神層面的情意培養而言，語文教師是各種學科教學者中，最有機會也最方便在教學中提供給學生，種種關於情意培養方面的觀點與資訊的人。

《孟子》一書，在肯定自我、自我管理以及培養同理心等方面，都有合適運用於情意培養之教學內容。在肯定自我方面，主要是透過「性善說」引領學生向善的心，讓他們領會行善之樂；在自我管理方面，一是透過「義利之辨」的深入認識，讓學生建立行為準則，二是要透過「有為者亦若是」觀念的確立，來提高學生行善的自信；在培養同理心方面，則讓學生學會設身處地與傾聽他人的需求，使他們有更好的人際關係，與人溝通互動圓滿和樂。

在此，衷心希望《孟子》不只是體制外讀經教育的教材，更是體制內語文教育的教材——不但教科書教材之選文可以選《孟子》中的文章，語文教育工作者更能充分利用《孟子》中的文章，進行情意培養的教學，讓莘莘學子，透過學習得到一些重要觀念，確信自己能成為有品格有德行的人；在遇到事情時知道可以做和不可以做的分際；與人相處能充分而良好的溝通，最重要的是對自己的人生充滿能掌握的自信。

56 林建平：《創意的寫作教室》（臺北：心理出版社，1989年），頁65-67。

57 同上，頁116。

58 同上，頁225-227。

59 徐信國：《孟子義理思想研究——以「人學」為進路的建構與詮釋》（新北市：華梵大學東方人文思想研究所博士論文，2013年），頁222。

參考文獻

一、專書（依作者姓氏筆劃排序）

- 王支洪：《孟學的現代意義》，（臺北：東大圖書，1984年）。
- 王慧茹：《孟子「談辯語言」的哲學省察》，（臺北：萬卷樓，2006年）。
- 朱熹：《四書章句集注》，（臺北市：大安，1996年）。
- 牟宗三：《中國哲學十九講》，（臺北：臺灣學生，2002年）。
- 李晨陽：《多元世界中的儒家》，（臺北：五南，2006年）。
- 林文寶：《歷代啓蒙教材初探》，（台北：萬卷樓，1995年）。
- 林建平：《創意的寫作教室》（臺北：心理出版社，1989年）。
- 林鎮國編撰：《孟子：儒者的良心》，（臺北：五南，2012年）。
- 吳明玲：《溝通力創造無限奇蹟》（臺北縣：專業文化，2011年）。
- 吳闓生評點、高步瀛集解：《孟子文法讀本》，（臺北：台灣中華書局，1980年）。
- 陳三峰：《圓滿一生由我導演》，（高雄：清涼音，2012年）。
- 陳訓章：《孟子管窺》，（臺北：黎明文化，1984年）。
- 傅佩榮：《孟子新說：作個說話高手》，（臺北：幼獅，2004年）。
- 趙吉惠、趙馥潔、郭厚安、潘策主編：《中國儒學史》，（鄭州：中州古籍，1991年）。
- 劉述先：《儒家哲學的典範重構與詮釋》，（臺北：萬卷樓，2010年）。
- 譚宇權：《孟子學術思想評論》，（臺北：文津，1995年）。

二、專書論文

- 王財貴：〈改革世界語文教育 重鑄當代人類文明〉，載於王財貴、馬行誼、周碧香、施枝芳、李芝瑩、陳珖華合著《讀經教育理論與實務》（臺北：洪葉文化，2011年）。
- 王珩：〈緒論〉，王珩、周碧香、施枝芳、馬行誼、彭雅玲、楊淑華、楊裕賢、劉君（王告）、魏聰祺、蘇伊文合著《國語文教學理論與應用》（臺北：洪葉文化，2010年）。
- 王財貴、施枝芳〈當代讀經教育理論一時機、教材與教法〉，載於王財貴等合著《讀經教育理論與實務》（臺北：洪葉文化，2011年）。

三、期刊論文

- 王財貴：〈讀論語孟子法（下）〉，《讀經通訊》（臺北：財團法人台北市全球讀經教育基金會，2012年），第二版。

四、學位論文（依時間排序）

- 李晨陽：《多元世界中的儒家》（臺北：五南，2006年）。
- 吳少剛：《群己關係的儒學省察—以《論語》《孟子》倫理思想為中心》（嘉義縣：南華大學哲學研究所碩士論文，2008年）。

呂禎娟：《以靜思語輔助國語科情意教學之研究》（臺中：國立台中教育大學語文教育系碩博士班碩士論文，2009年）。

郭如育：《國中情意課程對學生道德認知發展之影響》（臺北：國立台灣師範大學公民教育與活動領導學系博士論文，2010年）。

何慎琳：《儒家經典教育研究－以《孟子》為中心》（嘉義縣：南華大學哲學與生命教育學系碩士論文，2012年）。

徐信國：《孟子義理思想研究 -- 以「人學」為進路的建構與詮釋》（新北市：華梵大學東方人文思想研究所博士論文，2013年）。

五、網路資料

傅佩榮：〈孟子的人性向上論〉，2015.3.19 取自

<http://homepage.ntu.edu.tw/~philo/Chinese/conference/200607korea/pp/101.htm>。

論美感教育之推行與現有改革之狀況—— 以彰化縣舊館國小為例

On the Implementation of Aesthetic Education and Reform of the Existing Situation in Changhua Elementary School

閻瑞珍*
Ruey-Jen Yan

(收件日期 103 年 11 月 4 日；接受日期 104 年 5 月 18 日)

摘 要

美感教育與藝術教育密切相關，藝術教育是美感教育的核心，因為美感素養包含美感的知識、技能和情意（態度和習慣），必須經由長期美感經驗累積與內化所產生的結果。在 82 年的國民中小學九年一貫課程綱要「藝術與人文」學習領域的「基本理念」中也清楚揭示「藝術是人類文化的結晶，也是生活的重心之一……藝術學習能夠促進、連結與整合其他學習領域的學習」（教育部，2008：225），足見美感教育必須融入各領域之教學活動，是教育人員清楚確立的方向。

本校在歷任多位校長的努力之下，不斷推動美感教育的相關課程與活動，首先是畢于明校長和蔡鎮坤校長時代，他們強調美感教育必須從品德來表現；蔡玲玲校長任內，鼓勵學生培養美感知覺；蘇進興校長將美感教育結合生態美學與課程，邀請相關的生態學者蒞校指導學童相關的生物知識；柯文吉校長推動多元藝術課程，將美感教育與藝術教育做完全的展現；朱治華校長繼續傳承且發揚光大前幾任校長的努力成果，並將美感教育做深入延展。

筆者並從當今各國美感教育之推動與國內之美感教育做比較，爾後以朱光潛的美學理論做基礎，陳述筆者以為美感教育之目的，其實就是讓學生有一種不是只追求利害得失的人生，還要有另一種人生觀念，追求心靈的自由、思想的多元、美感的經驗，美化人生，讓生命更豐盈美好。

關鍵詞：美感教育、藝術教育、朱光潛美學

*彰化縣舊館國小級任教師兼輔導老師；國立臺中教育大學語文教育學系博士班學生

Abstract

Aesthetic education is closely related to arts education. An arts education is at the core of aesthetic education as aesthetic qualities including the beauty of knowledge, skills and affective (attitudes and habits), must be accumulated through long-term aesthetic results and experience arising from internalization. “The basic concept of ” national primary and secondary schools in 82 years nine-year syllabus “arts and humanities” fields of study also clearly reveals “art is the crystallization of human culture, is one of the focuses of life arts learning can promote, link and integrate with other areas of learning” (Ministry of Education, 2008: 225), which shows the beauty of education must be integrated into the teaching and learning activities in various fields, is the direction of the education staff clearly established.

Many school principals under successive efforts to continue to promote programs and activities related to aesthetic education, first completed in the Ming era principals and principals chijenkun, they emphasize the beauty of education must be to show the virtues; Cai Lingling president’s tenure, to encourage students to develop aesthetic perception; Su Jinxing principals will combine ecological aesthetics and aesthetic education courses related to ecology scholar Li Xiao invited schoolchildren guidance relevant biological knowledge; Ke Wenji promote diverse school art classes, aesthetic education and art education will do a full show; Zhu Zhihua president continues tradition and the president’s efforts to carry forward the first few results, and do in-depth extension of aesthetic education.

The author and the promotion of education in most countries, with the domestic aesthetic education of comparison, and later to Guangqian's aesthetic theory as a foundation, the author stated that the purpose of aesthetic education, in fact, not only allow students to pursue a life at stake, but also There is another view on life, the pursuit of spiritual experience of freedom, pluralism thought, beauty, beautify life, make life better and more abundance.

Key words: Aesthetic Education, art Education, Guangqian Aesthetics.

壹、前言

依中華民國憲法第 158 條規定，國民教育法第一條明示，國民教育以養成德、智、體、群、美五育均衡發展之健全國民為宗旨。教育部在 69 年修訂《國民中小學加強美育教學實施計畫》即表明美育功能在於促進德、智、體、群之均衡發展。因此，美感教育內容不只包括藝術層面，也包括生活事物；在教學方面，重視鑑賞與創作，以發表、創造、展示、表演等學習活動，培養學生的思考、想像、創造力，並其審美情操與氣質。爾後，在 82 年的國民中小學九年一貫課程綱要「藝術與人文」學習領域的「基本理念」中也清楚揭示「藝術是人類文化的結晶，也是生活的重心之一……藝術學習能夠促進、連結與整合其他學習領域的學習」（教育部，2008：225），足見美感教育必須融入各領域之教學活動，是教育人員清楚確立的方向。

美感教育與其他領域的結合，是以藝術為本的探究，並將其應用於其他領域教學的情境中，它漸興於 1990 年，並自 2000 年以來蓬勃發展，研究內容含括醫藥、商業、科學、工程、自然等領域 (Sinner、Leggo、Irwin、Gouzouasis、Grauer，2006)。此一教學法的核心概念是以藝術的知識 (poiesis knowledge) 為扣連理論的知識 (theoria knowledge) 與實踐的知識 (praxis knowledge) 為關鍵要素，在生活中形成動態之正向學習與知識的累積和應用 (Irwin、Cosson，2004；Pourchier，2010)，使得教導者與學習者透過全觀性美感體驗，來學習並體驗生命意義，讓理論與實踐達到充分契合，亦能呈現最佳學習效果。就臺灣而言，似乎是近年來才出現「美感教育」這專有名詞，其實美感教育的思潮其來有自。

教育部比較明確重視美感教育的推動，始於「挑戰 2008：國家發展重點計畫 (2002-2007) 滾動式檢討－E 世代人才培育計畫」，強調如今雖是知識世紀競爭的時代，人文美學的素養不可偏廢 (教育部，2005)。「美」是一切教育的核心，隨之於民國 97 年提出教育施政藍圖 (98-101 年)，將美學教育之落實列入為推動策略，在中小學階段，以推動國民中小學藝術與人文教學深耕計畫，作為主要的具體作為。

國家教育研究院自 98-100 年間進行「美感取向課程與教學」的系列計畫，除探究美感教育的經典論述之外，並進行美感課程的系列實驗研究，釐清美感經驗與課程教學之間互動聯結的意義。在社會資源聯結方面，例如：展演團體的熱情投入教育行列、紙風車的 319 鄉村兒童藝術工程、金車文教基金會的美學調查與行動、廣達文教基金會的「游於藝」的長期關懷等，在在是藝術與美感教育能有效推動的重要能量。

民國 101 年 8 月 31 日上午，立法委員陳碧涵國會辦公室假立法院紅樓二樓 201 會議室召開「我國美感教育中長程發展計畫」專家會議，邀請藝術及教育界學者專家，研商相關的可能作為，立法院遂懇請教育部於民國 102 年 5 月 31 日提出「美感教育中長程計畫」(林立生，2012)。從 102 年開始，教育部持續舉辦許多關於美感教育的研習、活動，許多民間基金會也推動與美感教育相關的課程與經費補助，臺灣從幼稚園、國小、國中，到整個社會大眾各階層，捲起一股重視美感教育的熱潮。

雖然臺灣的學校課程因受升學主義影響，一向較著重知識技巧，而偏廢情意與感受，

但是教育人員有感而發不能偏廢美感教育，因此美感教育從引導學生美學探究開始，逐漸呈顯關注美感體驗能力的養成，並且認定美感教育即是藝術教育（周淑卿，2005；陳瓊花、林世華，2004；教育部，2005，2011a），因此，就有專家如林佳燕（2003）、洪詠善（2005）、陳玉婷（2007）等，以藝術與人文課程來引導學生進行美感教育、實踐美感體驗，頗有成效。

許多參與美感教育研究之專家學者，更將其研究心得應用在教學現場，使得美感教育和某些課程相結合，希冀培養學生相關美感能力與素養，以提升學生學習成效，如蔡宜珊（2005）在科技面的美感教育之呈現、江欣穎（2008）在科學面與美感教育結合的呈現、陳麗文（2008）在綜合活動課程面項的教導、曾肇文（2008）在生活面的引導、徐靜嫻（2006）和曾玉萱（2007）在語文課程與美感教育的融和、張英傑與張素宜（2008）以及侯雪卿（2011）則將美感教育運用於數學領域、李雅婷（2002）以美感教育來解決學童情緒的困擾、林家正（2006）與劉秋和（2007）更提升為品德的陶冶。但終究仍如第八次全國教育會議針砭，藝術與美感教育之實施由於受到升學主義的影響，學校教學並未能正常化、實踐概念強調技術層面的訓練而過於狹隘、欠缺統籌之主政單位等因素而未能驟效，故美感教育除了政策原則性的宣示外，還有很大增進空間，才能較具普遍與成效性（教育部，2010），美感體驗之實際施行於教學現場也猶待努力。

貳、本校的美感教育之推行與改革

美感這個名詞起源於美學 (Aesthetics)，美學屬於哲學領域，是一門既古老又年輕的學科，因為美學正式具有學術研究地位，是在 18 世紀初，由德國哲學家兼美學家鮑嘉頓 (Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1714~1762) 的論述中被建立起來，他從人體面對感覺的情形做研究與探討，把不夠理性、邏輯的感覺狀態，在哲學領域作深入探討。這學科的德文源自於拉丁語 *Esthetica*，翻譯過來的意義該是「感覺學」，也就是研究我們的視覺、味覺、觸覺、嗅覺、聽覺是什麼，但傳到日本之後，日本翻譯成漢字，定名為美學（蔣勳，2006）。鮑嘉頓在研究感性認識的理論中，第一次使用美學 (Aesthetica) 這個術語，因此他被尊為是美學之父，而其美學大著《Aesthetica》也於 1750 年出版。

儘管美學作為一門獨立的學科領域是近代才確立的事，但美學的思想卻早就發生於中西方歷代各個時期。中西方歷代皆出現「美是什麼」與「美的本質」等問題的研究方向與內容，因此開創一個「什麼是感覺」之研究領域（朱光潛，1991）。

美學又稱為藝術哲學 (The philosophy of art)，也有人稱為美的本質 (The nature of beauty)，Aesthetics 在英文的原文意義是指最單純原始的心靈活動，因此美感經驗就是直覺的經驗（黃成權，2010）。

在中國人的傳統思想裡，美是具有道德意味的，具有教育價值的一種智慧，孟子在《盡心下》一文談到「可欲之謂善，有諸己之謂信，充實之謂美，充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之之謂神。」意思就是「值得喜愛的叫『善』，自己確實具有

『善』就叫『信』，『善』充實在身上就叫『美』，既充實又有光輝就叫『大』，既『大』又能感化萬物就叫『聖』，『聖』到妙不可知就叫『神』。所以，「美」是內在品德的修養與陶冶之顯現。

一、結合儒家思想的美感教育

孟子認為美的人必須具有仁義道德的內在品質，並表現而充盈於外。所謂『充實』，指的是個體通過自覺的努力，把其固有的善良之本性加以擴充，而使之滿盈於外。『充實』之所以能夠成為『美』，在於把人格的美看作是個體人格中實現的善，即人格的美包含善，又超過善，從而深刻地發展孔子關於美與善的內在一致性的思想。

本校在歷任多位校長的努力之下，不斷推動美感教育的相關課程與活動，首先是畢于明校長時代，他強調美感教育必須從品德來表現，學生說話要輕聲細語、走路姿態要抬頭挺胸，平時在校要保持安靜守規矩，教導學生要認為自己和別人的生命息息相關，不可以任意妄為。

楊深坑(1980)認為學生需要知道人的生存是依靠很多人的付出才能生存，人不可能獨自存活，而是活在人與人的關係之中，這也是畢校長服膺的理念。畢校長希望老師把學生看成一個個的獨立個體，不是物質的「它」，他不將學生「物化」，如此才能建立學生的自尊。中國古代講的仁心，簡言之，就是兩個人完美的互動。因此，學生們彼此之間，一直有相親相愛、互助合作的精神，沿習至今成了學校的美好校風。因為畢校長是儒家思想的忠實信徒，因此他服膺孟子認為美的人必須具有仁義道德的內在品質，並表現充盈於外的理念，也將其融合在學生品德教育和美感教育的推廣層面。

蔡鎮坤校長時代重視尊師、孝順、分享的美德，其美感教育的推行也是強調與品德的結合；楊深坑(1983)認為美育目的，是要讓孩子達成中國傳統孔子思想的「己所不欲，勿施於人」的概念，蔡校長非常贊成此一想法，要學生養成設身處地為人著想的態度。他也將之落實於學校涼亭的擴建，鼓勵地方上的仕紳出資建設校園，希冀把美感教育理念向社區居民擴展，並強調「感恩」、「惜福」與「回饋」的觀念與落實，就是美感教育的延展。

因此畢校長和蔡校長時代，認為美存於心靈之中，兼有善良和自信所生發出來的一種情操，他們希望學生時時反省並省察自己的行為，時時有凝神觀賞的心境，修養品德以達至善境界，涵泳在一個和平自在的天地間，以傳統儒家思想為美感教育的核心。

二、以黑格爾古典型藝術論為核心的美感教育

黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 – 1831)把美分為自然美和藝術美，其中藝術美又分為象徵型藝術(物質重於精神，形式重於內容)、古典型藝術(精神與物質的和諧調和，內容和形式的統一)和浪漫型藝術(內容與精神越過形式與物質面而表現自己)。蔡玲玲校長推崇古典型藝術，她認為古典型藝術的特點是內容與形式的統一，形式

美的理想是平衡與和諧，而古典藝術的內容充滿莊嚴肅穆、和平寧靜的精神。

蔡玲玲校長任內，鼓勵學生培養美感知覺，讓孩子能夠「看見美、聽見美」，透過呈現生活周遭令我們印象深刻的美好時光及角落，喚起全校師生對美的體察與感動，因此推動「彩繪圍牆的活動」，她自己率先用油漆，在牆壁上畫下舊館國小的校徽；因為她是舞蹈家，擁有極高的藝術人文涵養，因此聘請許多在藝術方面有專長的教師，利用暑假等假日時間，教導本校學童學習繪畫、歌唱和兒童文學，又舉辦一系列禮儀指導課程，其中讓學童印象最深刻的，就是全校一起吃西餐，學習西餐禮儀。她也藉由王信雄主任等推動九十週年的校慶活動，歡迎校友回母校，提供懷舊相片、舊館資料史讓校友與學生觀看，緬懷當時風貌，讓學生進行創作，筆者記得當時有學生把感動畫在本校的一個大石頭上。

蔡玲玲校長認為黑格爾之古典型藝術論，符合本校學生需求，因為古典型藝術論強調精神與物質的和諧與調和，重視藝術內容和藝術形式的統一，也就是學生不但要「看見美、聽見美」，還要「感受美、創造美」，不只是抽象的認識何謂美感經驗，更要親身體會美感經驗帶來身心靈的無盡喜悅。

三、以畢達哥拉斯之美學觀為核心的美感教育

西方最早出現的美學思想起源於西元前六世紀的古希臘時期，由希臘哲學家畢達哥拉斯 (Πυθαγόρας, Pythagoras, 580~500BC) 及其學派，提倡的美是和諧與比例的美學觀點，因此「美是和諧與比例」，被認為是西方美學思想的源頭，同時也是畢達哥拉斯學派的美學主要思想。這一派的美學思想強調要從客觀的事物中，以及從無關乎人的審美感受的某種自然客觀的屬性或自然特徵上，去探索美的本源。

畢氏學派所提倡的美是和諧與比例之美學觀點，也在其後的柏拉圖 (Πλάτων, Plato, 427~347 BC) 與亞里斯多德 (Αριστοτέλης, Aristotelēs, Aristoteles, 384~322BC) 二位哲人的見解上產生不同程度與面向的影響。其中，亞里斯多德認為美的主要元素是秩序、對稱和明瞭，影響後代一些美學家，例如奧古斯丁 (Aurelius Augustinus, 354~430) 認為美是秩序的菁華等，後來出現一個美學派別叫實驗美學派，他們舉出幾何學上的黃金分割律是美的法則，也就是一條線分為兩部份，兩部分的比例是五與八的比例是最美的（亦有文獻資料提出的絕對美比例是三比五，如趙天儀所寫的《言語與美學》），進一步發現了美在黃金分割線的造型原理，因此間接推論出美在物體形式論成為西方造型藝術方面最早出現的形式美學思想。故美是和諧與比例說有時又稱為美在物體形式說。

蘇進興校長認為「美是和諧與比例」，喜愛大自然與生物學的他，認為自然界的一切都是美感經驗的來源，他認為不是只有幾何造型才充滿美感，自然界的風光景物無一不是渾然天成的美，例如動植物的外型就充滿和諧與比例的美感，生態美學成為他結合美感教育所推動的主要方向。

蘇進興校長是優秀的生態與生物研究專家，因此他和曹翠瀆主任共同策劃一系列生態美學教育，將學校所有動、植物拍成照片，製作完整版的舊館生態介紹教學光碟、興建蝴蝶園，並實施飼養獨角仙課程，邀請相關的生態學者蒞校指導學童相關的生物知識，讓

學校更顯得生氣蓬勃，甚至舉辦素描獨角仙比賽，學生畫出來的作品連老師都自嘆弗如。「美是和諧與比例」的觀念在蘇校長時代，深深烙印在學生心底，畢業後有不少學生的美術作品，都服膺黃金分割線的造型原理；更有一些孩子升上國中之後，成為學校的小生態解說員，甚至持續參加科展獲獎。

四、人人有藝術天份，需要給機會展露之美感教育

有一派哲學家認為美是心的產物，但對於美如何是心的產物，他們卻有不同的見解：康德 (Immanuel Kant, 1724~1804) 以為美是主觀而且具有普遍性的，因為人心的構造彼此相同；黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831) 認為美在個別事物上會出現「概念」或「理想」，比如我們覺得高峰很美，因為它表現「莊嚴」、「雄武」的概念等；托爾斯泰則認為美都含有宗教和道德的教訓。

柯文吉校長雖然認為美是心的產物，但他反對上述學者所言美的觀點。他認為美是一種直覺感受，當我們覺得一事物是美的，我們純憑直覺，不是如康德所說在下判斷，也不是如黑格爾、托爾斯泰所說在個別事物中見到普遍原理或含有道德的教訓，因為這些都是哲學問題在探討的內容。他以為美存在心中，人人都具有藝術天份，只是有人深藏在內，有人外顯奔放，美感教育就是師長們要給學生機會與舞台去嘗試各種藝術活動，激發學生去體會美感覺知，並享受與親身實際領會美感經驗。

德威特 H. 帕克 (Dewitt H. Parker, 1885~1949) 在其《美學原理》(The Principles of Aesthetic) 中，認為美感經驗被解析之後，「藝術經驗」、「美感經驗」和「美」三個術語的意義其實是相同的。但柯校長認為美是抽象的，必須藉由實際參與才會有「藝術經驗」、「美感經驗」；他的美感教育目的，在於舉辦多元藝術課程與活動，讓學生們盡力參與，從中實際體會美感教育的重要性與愉悅性，主觀經歷「藝術經驗」和「美感經驗」。

因為柯文吉校長是名副其實的藝術家，他文筆好（曾獲全縣臺語文學創作首獎的殊榮）、小提琴、長笛、橫笛都是他的專長，又寫一手好字，因此他親自出馬，教導全校學童寫書法，又推動春聯義賣，義賣所得捐給家扶中心。他更引進許多名家駐校教導學童寫書法、拉小提琴、吹長笛、打擊十鼓，成立許多音樂性的社團。這些社團經常巡迴表演：到醫院演奏，安慰生病的老人和孩童；到慶典場所表演，增進孩子們的膽量和視野。柯校長更成立歌仔社團，邀請李靜芳老師蒞校指導，使本校學童能粉墨登場，甚至參加全國不分齡的戲劇表演比賽，經常獲獎，使本校曾於民國 102 年列名在天下雜誌報導臺灣有特色的百名學校之內。

五、「自我超越」是本校現階段美感教育的重點

現代美學以「人」為研究對象，以「美感經驗」為研究中心，透過美感經驗來研究人，研究人的一切表現和創造物，提出「自我超越」這一觀點，這不但是人道主義的任務，也是美感教育的重點（高爾泰，1995）。如今的朱治華校長繼續傳承且發揚光大前幾任校長的努力成果，在朱校長認真領導及努力下，使本校擁有許多先進的教學硬

體，譬如班班有投影機、互動式螢幕，每位教師在上課時，隨時可以立刻上網，馬上查詢最新資訊與相關議題的畫面，讓學生身歷其境，如此進行美感教育非常輕省。漢寶德(1993)認為：「美感教育與藝術欣賞是比較接近的，似乎可以放在同一課程中。可是美感教育真正的任務是把孩子們潛在的審美能力發展出來，形成一種判斷力。欣賞可以做為美感判斷力的實習，同時提供判斷中不可避免的知性成份。」也就是美感教育是要讓孩子藉由欣賞「美」的事物，逐漸養成自己的審美觀，因為視覺美的基礎，最接近審美的潛能。

朱治華校長提醒學生要有「自我超越」的態度，要常常反省自己：「哪裡做不好？哪裡可以加以改進？」他希望學生養成沉思的習慣，尤其要經常欣賞美好的事物。他認為沉思的觀者與美感的客體交會的剎那，是審美過程的高峰，也就是美感經驗。這是一種有所回饋的經驗，沉思是一種整合的意識模式，因為要分析，所以認知會做區別，因為以自我為中心，所以情感領導一切。

六、本校美感教育融合課程的具體說明

本校由於歷屆校長均具有豐厚的藝術涵養，鼓勵全校教師進行美感教育的相關課程：身為國小教師的筆者，遂於民國 98 年進行「美即心中有愛——淺談戲劇創作如何融入兒童生活」的美感教育課程，進行全校四節課的國小中年級戲劇教學，又於民國 99 年接著進行全校四節課的國小中年級「音樂萬花筒——欣賞曼妙歌曲」美感教育課程。本校的其他教師，也認真推動許多與美感教育相關的課程，例如戲劇表演、歌唱活動等，當然，學生不可能僅藉由短短幾節課就能達到神奇的改變，但至少大家都感受到美感教育的重要性的實用性。

民國 100 年教育部召開第八屆全國教育會議，凝聚共識形成「中華民國教育報告書」，指出因應社會急遽變遷與日新月異的挑戰，未來所需的人才必須具有在地關懷與全球視野的公民素養，而公民素養之美感培育，必須透過健全藝術與美感教育制度、行政支持系統、教師增能、課程與教材研發、社會資源整合、以及社會好藝愛美風氣的形塑，才能具體落實，符應各界需求（教育部，2011a）。

（一）公民素養之美感培育

本校全體同仁非常贊同此一理念，尤其是「公民素養之美感培育」成了大家的思索方向，因此全校推動中國古籍的經典閱讀，一、二年級閱讀並背誦《唐詩三百首》、三年級閱讀並背誦《朱子治家格言》和《弟子規》、四年級閱讀並背誦《論語》、五年級閱讀並背誦《大學》和《三字經》、六年級閱讀並背誦《孟子》。

此外，學校推行許多有意義的校外教學活動：騎單車遊埔心古蹟之行、參訪文化藝術中心、參觀英語村、訪問中部最古老的羅厝天主教堂、觀賞具有美感意義的教育影片，讓孩子在好藝愛美風氣的學習環境中，培育出具有公民素養之美感的人格與氣質。

（二）學校扮演美感教育的重要推手

筆者雖任教於彰化縣埔心鄉的舊館國小，並不覺得鄉下孩子普遍美感教育不足，因為若教師用心在這一區塊，孩子們的吸收力是非常強大的；鄉下孩子獲取的社會資源雖不如城市孩子，但相對的，他們心靈受到商業污染的情形較少。如果要和大都市（諸如臺北市、高雄市等）的孩子相比較，雖然會有城鄉偏差的影響，但並不表示鄉下孩子的美感教育一定大大落後而無可救藥。這幾年來其實深切感受到教育單位及各界雅好藝文人士對藝文活動的推展，例如在彰化縣，雖然藝文活動不如大城市的繁多，但日漸蓬勃發展的情形，其實嘉惠不少學子。

由於升學主義、父母均為雙薪家庭的影響，許多孩子從國小開始，放學之後都是到安親班報到，假日父母不一定放假，孩子們打發時間的方式多為看電視、上網、滑手機，如果電視節目業者能注重節目品質，拍攝如公共電視節目那樣具有教育與美感品質的節目，如果父母或長輩能管控孩子上網的網站，讓他們遠離暴力、色情、怪力亂神的荼毒，那麼孩子們在接觸 3C 產品時，其實也是在接受各樣美的薰陶。估量學生們一天的時間使用情形，幾乎至少有八小時是在學校生活，因此學校建築、校園景觀、老師風範、同儕氣質，非常影響孩子對美的看法與薰陶。以前，藝術與美感教育受升學主義及功利價值觀的負面影響，以至於部分學校教學未能正常化，所幸十二年國教的即將推行，藝術類課程應該較能具體落實。

（三）美感教育從基礎美感的掌握做起

筆者贊同「教育部美感教育中長程計畫」的主軸概念，其中提出：（一）美感素養必須長期的培育（二）藝術教育是美感教育的核心（三）美感教育有賴各學科領域的推動。因為美感教育，是提升個體美感素養的教育，必須在生活中，從基礎美感的掌握做起，譬如：教導孩童養成「整齊」、「清潔」的習慣，因為這樣的美感教育不只注重外在的美，也注重品格的薰陶。

因此朱校長剛到本校時，即推行一個簡單的「撿垃圾」活動，要孩子們從簡單的小動作中，培養愛校、愛乾淨的習慣。在 103 年暑假期間，他鼓勵全校老師們進行班級全面及細節的整理活動，許多該淘汰的大型鐵櫃、陳舊電視機、收音機等移出班級，讓每間教室煥然一新。

每間教室的擺設更清爽整齊，這也是另一種美感的展現。從注重品格教育做起，讓孩子對人性真善美有執著的追求，然後向外擴充，就是從日常生活中「人」、「事」、「物」中，教導孩子了解形式與內涵之真、善、美同等重要，進而培養個體的感知、想像、詮釋、思辨、實踐與溝通的能力，至終養成一種保有美感的習慣。這些能力與習慣的養成非一蹴可就，必須長期的培育。

（四）小結

不容置疑，美感教育與藝術教育密切相關，藝術教育是美感教育的核心，因為美感素

養包含美感的知識、技能和情意(態度和習慣)，必須經由長期美感經驗累積與內化才能產生。

藝術教育的範疇，是人類美感經驗的凝聚，傳遞著人類所擁有的夢想、情感、價值或信念，透過教育行為的詮釋、理解與實踐應用，使學習者更具意義的了解與感受。

參、當前美感教育的特性與發展方向

人類學研究人類的所做所為，人類依美學感官的作為，稱為藝術體驗或美感經驗，Collingwood (1958) 認為美學家不需要關心宇宙「位於某種形而上的天」這種無邊無際的事實，他們關心的是「個人所在的這個時空的事實」。因此當代藝術與美感教育落實在實際生活之中，不再是遙不可及的一門哲學領域。

一、在臺灣的大專生美感教育之推行

當前藝術教育強調多元性、折衷性與可複製性的特色，藝術教育除著眼於啟發學習者的創造力，主張高尚文化與通俗文化的交融，更強調藝術教育學習的內涵能結合生活與社會發展，因此許多大學院校要求學生的畢業作品製作，要朝向與產業合作的新方向，學生們的作品必須要能反映對自我文化的認知(林榮泰、林伯賢，2009；夏學理，2009；劉軼，2008)，相對的，他們也必須學會了解多元文化的內涵、科技的運用，發展尊重他人與關懷社會的情操，提高對周遭事物的敏感度，以達成終身學習的目標。筆者曾多次參觀工程設計系、建築系、美術系等系的畢業製作展，也帶學生一同參觀，深深感受到大學畢業孩子們的創造力以及與企業行銷的連結合作，帶動產業的美學化，這是一件可喜的事情。

(一) 美感教育從學科本位轉型

所以，後現代藝術與美感教育之典範已從學科本位之著重逐漸轉型，代之而起的是創意表達、多元智能、多元文化、為生活而藝術、社區本位、生態保育、性別主流化、視覺文化以至於跨領域等各種典範的互動、折衝與並置，形成各地域開放繽紛的多樣局面(吳漢中，2004；林孟儀，2006；謝佩芯、范良楨，2007)。身為教育人員與家長們，擔負一個重要任務，就是帶孩子了解這個區塊、親身體驗，或做解釋與說明，讓「美的話題」在每個角落蔓延。

(二) 美感教育落實在校園建築的美化

幾年前發現許多校園的圍牆倒塌，重新構建成具有各校風格的藝術造型，當時常聽到身旁的長輩抱怨政府常喊預算不足，卻一直花錢做一些不必要的設施，還好自己曾受過美感教育的相關課程，能夠以較客觀的說法來勸導他們；最近發現這樣的聲音變少了，許多長輩見到某些校園轉換新面貌，反而以一種欣賞角度來讚嘆如此的變化，讓人感受到美感

教育的推行仍是有成效。

二、國外美感教育與國內美感教育的比較分析

在國外，各國的藝術教育在制度的訂定雖有所差異，但在義務教育階段均有所規範，而且在生活環境、美術或博物館及展覽廳等社會資源，都成為藝術與美感教育呈現的重要場域。在臺灣，近幾年來也著實讓人感受到許多政府機關等社會資源，都扮演並呈現出具有藝術與美感的重要場域，國人在如此環境的耳濡目染之下，多少提升視覺與知覺的美感經驗，這是可喜之事。

筆者在下文將對國外美感之藝術教育的主要特點做一概說，在臺灣由於美感之藝術教育沒有明文規定，因此筆者以九年一貫課程指標的藝術與人文類的項目，和國外的課程的主要特點做說明與比較，由於要配合該國家的特點來做說明，因此所選取課綱的項目，亦是選取與該國家美感教育的主要特點較相關的部份做說明。

(一) 以美國為例和臺灣做比較

<p>美國的「藝術教育國家標準」結合了音樂、視覺藝術、舞蹈及戲劇四科的課程目標，強調學生在完成中學階段教育時，能在舞蹈、音樂、戲劇及視覺藝術等四種藝術學科中，達成基本的溝通能力。 (Bresler L, 2010; 陳議濃, 2011)。</p>	<p>在臺灣，九年一貫課程指標的藝術與人文類要求學生必須達到的程度： 「2-4-7-2 欣賞展演活動或戲劇作品，並能提出自己的美感經驗、價值觀與建設性意見。 2-4-8-5 尊重與讚美別人的意見與感受，願意將自己的創意配合別人的想法作修正與結合。 3-1-1-6 參與藝術活動，認識自己生活周遭環境的文化特質。」</p>
---	--

美國具體指出「音樂、視覺藝術、舞蹈及戲劇」四個科目的學習目標，臺灣則是由各個學校自訂學生該學哪些藝術類科目，如果該校的行政人員以升學考試為教育目標，那該校的藝術課程就夭折了；臺灣課程指標提出學生必須達到的程度，即是要學生能欣賞藝術作品，並對作品提出建議，還要尊重別人意見，並修正自己的創作，也就是要能和別人進行藝術交流與分享；美國沒有明文規定藝術之美感教育要教學生如何進行藝術交流，而是指出要學習的科目。

臺灣和美國的課程規定難以比較誰優誰劣，由於臺灣學生比較不知道如何表達美感經驗、較欠缺參與演唱會以外的藝術活動，因此在課綱才会有上表所列的要求。老師需要引導學生欣賞、感受藝術作品，以自身參與藝術活動的相關經驗和學生分享，並撥空帶學生實際參觀畫廊、美術館、演藝廳、歌劇院，安排專業人士加以解說，相信能改善如此的情況。

(二) 以英國為例和臺灣做比較

<p>英國的藝術與美感教育政策配合義務教育，進行課程規劃，其精神在於重視學生個人的身心發展、學校特色的發展以及社會資源的運用。有關藝術領域學科的規劃，美術與音樂為獨立學科，舞蹈則納入體育課程，戲劇置於英語課程，並和其他的課程相結合 (Carpenter B. S. II, & Tavin, K., 2010)。</p>	<p>在臺灣，九年一貫課程指標的藝術與人文類要求學生必須達到的程度： 「3-4-1-6 瞭解各族群的藝術特質，懂得珍惜與尊重地方文化資源。3-4-7-7 融合不同文化的表演藝術，以集體合作的方式，整合成戲劇表演。3-4-8-8 整合各種相關的科技與藝文資訊，輔助藝術領域的學習與創作。3-4-9-5 透過綜合性展演活動，認識並尊重臺灣各種藝術職業及其工作內涵，並理解藝術創作與環保、兩性、政治、社會議題之關係。」</p>
--	---

英國的藝術與美感教育政策配合義務教育，進行課程規劃，其精神在於重視學生個人的身心發展、學校特色的發展以及社會資源的運用，其實與臺灣有異曲同工之妙。換言之，英國的美感教育要培養學生具有美感概念的全人教育，臺灣的美感教育要讓學生欣賞並融合不同族群的藝術文化，並理解藝術創作與環保、兩性、政治、社會議題之關係。所以所提及的問題層面，都在說明一個完整的人在社會生活中，如何藉著美感教育的養成，達成終身學習並體驗美感教育來過生活。

(三) 以法國為例和臺灣做比較

<p>法國藝術教育著重人文、審美、情意之培養，以及藝術鑑賞能力之增強。課程的實施善用社會資源，將學習範圍向學校之外延伸，與國民生活、社會文化相結合。美術館等藝文的展演活動免費參觀，教學方法注重個別差異，強調適性化的教學 (Gurung, R. A. R., 2009)。</p>	<p>在臺灣，九年一貫課程指標的藝術與人文類要求學生須達到的程度： 「3-4-3-6 綜合、比較、探討中外不同時期文化的藝術作品之特徵及背景，並尊重多元文化。3-4-4-3 培養主動參與音樂活動的興趣與習慣。3-4-9-5 透過綜合性展演活動，認識尊重臺灣各種藝術職業及並其工作內涵，並理解藝術創作與環保、兩性、政治、社會議題之關係。」</p>
---	---

法國是一個非常重視藝術與美感教育的國家 (劉再復，2001)，其所重視的美感教育著重人文、審美、情意之培養，與生活相結合，法國人對美感的欣賞能力非常高超；臺灣雖然有此概念，但還在努力的過程中，有賴於相關專家與教育人員的配合，藉著探討中外不同時期文化的藝術作品之特徵及背景，讓學生明瞭中國固有的美學精神，才能尊重臺灣各種藝術職業及其工作內涵。

若從臺灣課綱裡的項目：「3-4-3-6 綜合、比較、探討中外不同時期文化的藝術作品之

特徵及背景，並尊重多元文化。」不難發現臺灣美感教育希冀了解中外不同時期文化的特質，有融合其他藝術的價值精神，顯出臺灣藝術精神的多元和開放性：「3-4-4-3 培養主動參與音樂活動的興趣與習慣」這一項目，發人深省，直指臺灣學生欠缺「主動參與」的習慣，而法國經常舉辦免費藝文活動，所以學生體驗藝術活動與美感經驗的體會，成了稀鬆平常的事情。

臺灣之藝術教育希望學生「理解藝術創作與環保、兩性、政治、社會議題之關係」，可以發現臺灣的美感教育著重和生活層面的緊密結合，不是一門遠離人間的學科，而是與生活層面相關的一種美感經驗。

（四）以澳洲為例和臺灣做比較

<p>澳洲藝術教育具有多元的觀點，強調藝術學習的階段性與循序漸進，每階段的學習都根基於前一階段的學習經驗與基礎，並且訂定八項成就等級。此外，各州或行政區擁有編訂藝術課程的自主權，也促使了澳洲的藝術課程，具有地方的特性與學校的特色 (Bresler L.，2010)。</p>	<p>臺灣近年來一直推展本位課程，美感教育通常與藝術教育、環境教育等相結合。各校自定其美感教育課程與規劃美感教育的施行原則。</p>
---	--

澳洲藝術教育具強調藝術學習的階段性與循序漸進，每階段的學習都根基於前一階段的學習經驗與基礎，並且訂定八項成就等級。臺灣對於藝術教育的推行成效，沒有一個客觀的標準來評定，也沒有一個共用的標準來規範學生必須達到怎樣的標準。澳洲藝術教育的八項成就等級之實行值得臺灣參考。

（五）以芬蘭為例和臺灣做比較

<p>芬蘭的 ARKKI (www.Arkki.net) 基金會於 1993 年於赫爾新基為兒童和青少年設立第一所建築學校，提供 3 歲至 18 歲的學生各種不同課後學習建築和環境的活動，ARKKI 並設有展示學生作品的畫廊，進行相關的研究工作。(Bresler L.，2010)。</p>	<p>臺灣有許多非官方的私人機構與基金會，長期在進行美感教育的推行，只是沒有以建築學校的名義以及大規模的推展，但並非在此方面停滯不前。</p>
--	---

ARKKI 的教育目標是希望透過美感經驗的過程，讓學生有機會探索、覺知並討論自身所處環境建構的特質，同時能以批判性的眼光分析周遭的美感環境，進而發展其自身和環境的切身關係、參與和責任。

臺灣需要努力的層面，筆者以為是教導學生以批判性的眼光分析周遭的美感環境，並進而發展其自身和環境的切身關係、參與和責任，從基層面的角度而言，臺灣的孩子不太

珍惜現有的資源，不會刻意去保存現有的藝術建築與環境，舉例而言，許多漂亮的建築物上經常寫著一些無謂的話語，諸如某某到此一遊等，整個環境美感都被破壞了，另外少數人隨手亂丟垃圾的習慣，表示缺乏「發展其自身和環境的切身關係、參與和責任」，這其實是美感教育與道德教育結合的新課題，是教育人員很需要努力思索的方向：如何教導學生把美感經驗落實於參與和維護之責任的生活層面。

(六) 以日本為例和臺灣做比較

<p>日本的學校課程強調「綜合化（打破學年界限及結合各學科）」與「地方化（導入地方各種資源及重視地方傳統）」兩大方針 (Carpenter B. S. II, & Tavin, K., 2010)。</p>	<p>在臺灣，九年一貫課程指標的藝術與人文類要求學生需達到的程度： 「3-4-1-6 瞭解各族群的藝術特質，懂得珍惜與尊重地方文化資源。3-4-9-5 透過綜合性展演活動，認識並尊重臺灣各種藝術職業及其工作內涵，並理解藝術創作與環保、兩性、政治、社會議題之關係。」</p>
---	--

日本強調鑑賞教育，重視日本傳統文化的傳承，加強學生對傳統文化的參與及主動學習，以及重視對地方文化的認知與賞析。在臺灣，其實也是重視文化鑑賞與注重地方文化的傳承，筆者以為臺灣在這一面已經逐漸在進步之中，因為臺灣非常肯定外來族群的藝術美學，採取包容、體諒並欣賞的精神與原則。

(七) 以香港為例和臺灣做比較

<p>香港在正規的教育體制外，由社會福利團體所成立的香港美感教育機構 (Hong Kong Institute of Aesthetic Education, 簡稱 HKIAE) 為「美感教育計劃」延用紐約林肯中心的美感教育實踐模式，將美感教育引入中小學校園 (李子建, 2002)。</p>	<p>在臺灣於民國 97 年提出教育施政藍圖，已將美學教育之落實列入為推動策略，特別注重中小學階段，推動國民中小學藝術與人文教學深耕計畫，頗有成效，許多學校經常申請到各項藝術人文的經費補助，因此在各樣正式或非正式的集會中，來賓經常可以欣賞到學生表演具有該校特色的藝術節目。</p>
--	--

香港在正規的教育體制外，將美感教育引入民間機構，因此官方對美感教育的推展該有很大的進步空間；而臺灣，教育單位在近十年來，努力推動國民中小學藝術與人文教學深耕計畫，有相當的成效出現。

(八) 小結

綜前所述，各個國家在藝術與美感教育的推動上，幾乎都強調美感教育的積極價值，希望從小扎根，改造人民的美感素養，提升社會的整體美與文化活力為主軸，而臺灣也正

殷勤在這區塊努力耕耘中。

肆、筆者對美感教育推行與成效之淺見

自從各項政策推動以來，「創藝臺灣、美力國民」的願景，已逐漸產生效益，無論是國民中小學藝術深耕計畫，所帶動藝文教學的活潑多彩；或是藝文素養指標的教學應用，所影響教學成效的評估；各級學校學生參與國內外藝術或設計類競賽的佳績頻傳；且為突破教師員額上的限制，積極推動國民中小學增置專長教師專案，對於教師的聘任已朝向多元及彈性化的理想邁進，逐漸紓解偏遠學校及小校專長教師缺乏之困境。

一、「創藝臺灣、美力國民」逐漸產生效益

本校即為國民中小學藝術深耕計畫的受益者，是彰化縣唯一具有歌仔戲社團的學校，感謝教育單位的提攜，提供各面援助，使本校有興趣學歌仔戲孩子，都能接受李靜芳的指導，經常粉墨登場到處表演，增加孩子的信心以及對戲曲之美的鑑賞能力，影響所及，擴大孩子們的視野與胸襟，也增加生活的樂趣。

漢寶德(1993)在〈美感教育的有效途徑〉指出：「對美感教育我體會到些甚麼呢？我的第一個體會是，美感是天賦的本能，人人都有認識美的潛能；由於是本能，對美覺察的能力是有差異的，與智力一樣，生來並不平等。我的第二個體會是，美感的本能需要培養才能發揚光大。領會的能力雖然有差異，但都有培養的空間，雖然每個人因其天賦，其敏感度的最高限度有差異。也就是說，只有極少數人擁有最高的敏感度。依據這兩個體會，我知道全民美育是可能的，而且是必要的。同時，只有審美敏感度最高的人才是有創造力衝動的人。智力與美感是兩條不同的軌道。」筆者以為他說出當今教育當局推行且看重美感教育的原因。

所以教育部將103年定為我國美感教育年，不僅研發符合國內學生所能理解的美感教育實驗課程，還著手進行色彩教案設計，要讓各級學校感受到美感無所不在！除此之外，教育部針對目前既有的全國學生藝術競賽(全國學生音樂、美術、表演藝術類)，進行整體規劃，打造「校園星秀·夢想舞臺」，鼓勵多元價值活動！讓競賽回歸交流分享，並將全國學生競賽成果帶到桃園國際機場，建置「美育專區」，讓外國朋友及全民一起看見我國美感新實力！

二、藝術家駐校展現其影響力

教育部的立意雖佳，但筆者認為「美感教育」不只要菁英化，讓那些對美感創作資賦優異學生獲得肯定之外，還要普遍到各個校園之中，譬如讓更多舞蹈家、作家、畫家、藝術工作者等進駐到校園中，甚至成為校園的藝術指導教師，讓他們把自身對美的鑑別力與創作力，潛移默化而影響更多的孩子。

本校朱治華校長有卓越眼光，雖然他是體育和環境教育的專家，但他對藝術教育與美感教育亦是十分重視，他聘請藝術家到校彩繪老舊房舍，使之展現新氣象，如今，孩子們經常到那裡談天歌唱，甚至演奏小提琴；本校也持續進行音樂性社團的外出表演、義賣春聯活動、歌仔戲社團的公演，甚至加入扯鈴團隊的精采表演、陶藝捏塑的學習課程、素描與彩繪的精緻教學、菇類的種植與採收課程、小小藝術的解說員培訓、生態導覽員的訓練課程、各類球類運動與傳統技能結合的舞蹈課程等等，將美感教育與其他領域結合得多采多姿。

三、培養美的感受，實踐美的生活

藝術教育是培育國家原創人才、提升競爭力之重要學習領域；美感教育則提供學習者能覺察美、探索美、感受美、認識美及實踐美，敏銳其身心靈多元感知的學習方法、機會與環境。

為符應 103 年啓動之十二年國民基本教育計畫，以五育均衡發展之教育理念，落實美育，教育部自 103 年起推動「美感教育第一期五年計畫」，除統籌各單位辦理藝術教育業務，並建構跨部會支持系統，讓藝術教育資源整併，透過教育部推廣至各級學校。期盼藉由藝術教育使國民擁有審美能力，除藝術課程之學習外，從日常生活培養美的感受，進而將美實踐於生活，以提升國民美感素養。

德國美育哲學家席勒 (Fr. Schiller, 1759-1805) 認為「人類只有透過美感教育 (Aesthetic Education) 才能使人類的感性、理性與精神性動力，獲得整體性和諧的開展，以造就完美人格，進而促進和諧社會之建立」(馮至、范大燦，民 78)。美，不只是出現在藝術品中，而是主觀地存在觀賞者的感受之中；美，是人類理想的表現，它是由精神的必然而產生的，人們唯有通過美才能走向自由。

因應民國 103 年即將啓動之十二年國民基本教育計畫，並為落實中小學教學正常化與五育均衡發展之教育理念，進一步發展提升國民美感素養，使臺灣成爲一個具有美感競爭力的國家，教育部預定自 103 年起至 107 年推動「美感教育第一期五年計畫」(師資培育及藝術教育司，103)，歸納爲以下六大重點：

- (一) 美感教育從幼起：幼兒教育是美感啓蒙之關鍵。推動幼兒園美感及藝術教育紮根計畫，啓發每一個幼兒的美感覺知與經驗，奠定美力終身之基礎。
- (二) 美力終身學習：美的感受力、想像力、創造力、實踐力是終身的學習。自幼兒園到高等教育、自社區大學到樂齡中心，每個人都能持續在學校、社區、社會中學習美感能力，提升生活幸福感及創造力，並讓美的陶冶成爲人的基本權利。
- (三) 藝術青年播撒美感種子：大專青年發揮美的影響力，透過藝術(含設計)教育，與山地、沿海、離島的學童共同創造美感生活的經驗與表現，播撒美感種子。
- (四) 教師與教育行政人員美感素養提升：各教育階段學校教育人員能夠透過藝術欣賞、美感教育的途徑、美感教育環境實作等各種形式的課程，提升「美感啓發與覺知」、「美感生活與體驗」、「美感認知與表現」、「美感文化與品味」、「美善人、事、

物的賞析、建構與分享」等美感教育的素養。

- (五) 厚植美感教育研究發展實力：首務之急是致力美感教育長期扎根與研究發展。透過推動美感教育實驗計畫，研發各教育階段美感教育課程、教材教法、學習評量；調查分析各教育階段學生美感素養之表現與問題，累積縱貫性研究資料，並整合連結美感教育研究與資源等途徑，改善美感教育與人才的育成沃土，厚植臺灣美感教育的實力。
- (六) 美感教育點線面：美感教育之推展自幼兒至壯年，循序漸進系統推展。從點的獎勵與試行，到線的聯盟與協作，進行擴展全面性的美感終身學習。以美的感受力、想像力、創造力與實踐力為經，以家庭、學校、社區、社會為緯，實踐於生活各層面，強調美感經驗者之自發性的學習與行動，以實現樂善好美的藝文社會。

四、全民投入「美感教育第一期五年計畫」

筆者以為教育部立意雖佳，但實行有賴社會各階層民眾群起響應。幼教新課綱美感領域召集人、國立臺南大學戲劇創作與應用學系教授林玫君表示，美感能力可以說就是一種幸福愉悅的「Fu」，不要小看這種「Fu」，吳寶春的麵包為什麼可以感動人心？iPhone 手機為什麼能擁有一票死忠的支持者？「Fu」所能帶來的創造性力量，有時候會超越人們的想像。比如第一項「美感教育從幼起」，這必須仰賴幼教工作者、父母、保母，甚至孩子的祖父母、外祖父母一同合作，在照顧幼兒的期間，營造一個「美」的生活環境與活動空間，播放「美」的音樂等。

第二項「美力終身學習若要落實」，必須讓社會大眾看見「美」的定義與「美」的追求為何，以及如何實踐；每個人對「美」的定義不同，對追求「美」的方式也不同，要扎根「美」並強調美感經驗者之自發性的學習與行動，不是立竿見影的。再者，「藝術青年播撒美感種子」是很好的構想，在實際運作上，人力、財力的支配需要詳加規劃，藝術青年的任務在撥種「美感種子」，「美感」的能力需要學習，經由學有專精者的引導，孩子才有能力「探索與覺察」周圍的環境，並以獨特的方式來「表達或是展現自己」，同時懂得「回應與欣賞」他人的表達和作品。「教師與教育行政人員美感素養提升」與「厚植美感教育研究發展實力」是教育部一直持續在進行的項目，有許多相關研習與研討會、工作坊讓教育人員增進知能與實務經驗，教師在國小階段較容易推行，因為比較不受考試壓力影響，但高國中（除非是藝術相關科學生）很容易被忽略。

（一）美感成爲一種生活態度

教育部希望透過「美感教育第一期五年計畫」，喚醒美感需求，使之成爲國人的生活習慣。此計畫逐步透過教師及學校的主動參與，建立「感受」與「實踐」的教育行動，讓學生能建立自我價值認同的美感能力，並使各縣市政府建立美感教育的支持體系，落實活化校園空間及學校建築美學。

這樣做法令人期待，筆者也見到相關單位的努力，但這需要大家齊心配合，尤其是家長觀念很需要翻轉，不少家長對於孩子選擇美術學校就讀或朝舞蹈發展，仍會百般阻撓，

深怕以後沒成就，這其實很傷害美感教育的推行，如筆者所引漢寶德的說法，美感是天賦的本能，人人都有認識美的潛能，但是每個人對美覺察的能力是有差異的，只有極少數人擁有最高的敏感度，只有審美敏感度高的人，才是有創造力衝動的人，而這樣的人才，卻因為升學主義壓迫下而無法發揮他們的天賦異稟，這是一件非常可惜的事情。

（二）具有美感教育理念之師資的培育

在規劃「美感教育第一期五年計畫」的同時，教育部認為美感教育的推動與師資培育有密切關聯，實施美感教育的老師必須是美的鑑賞家，如此才有可能將這樣的鑑賞能力傳授給學生，因此規劃教師及行政人員藝術與美感知能的專業學習活動。筆者深表贊成，例如筆者雖喜歡聆聽音樂、欣賞畫作，但筆者自知自己對美感教育其實是門外漢，當我努力想把美感教育融合其他課程教導學生時，常感如履深淵，深怕自己傳輸錯誤觀念，總要戰兢預備課程，事前查閱相關書籍與資訊。因此後來在教導學生美感教育的相關課程，比較不敢自己寫教案教孩子，反而是參看其他學有專精老師的教案來教導學生，持續推行美感教育的影響，筆者發現自己是最大的收穫者。

（三）美感成爲怡情養性的必需品

教育部將累積第一期計畫之努力及成果，接續開創第二期及三期的美感教育五年計畫，由點而面的擴散，讓美感教育的推動成爲全民的共識，美感成爲全民生活上的必要需求，共同創造美感洋溢的藝文社會，提升我國的美力競爭力。筆者雖同意以水果奶奶形象深植大小孩子心中的如果兒童劇團團長趙自強所言：「我覺得『美』這件事，無法傳授，只能啓蒙。」但是認為「美感教育」，其實就是儘可能多接觸、多體驗與文化、建築、藝術相關的事物；不管是帶孩子們讀繪本，看兒童劇、舞展、畫展、歌劇等，或是到處遊歷、參加體驗課程等，總之，就是持續接受藝文資訊的薰陶。

漢寶德(1993)認為：「美感教育與藝術欣賞是比較接近的，似乎可以放在同一課程中。可是美感教育真正的任務是把孩子們潛在的審美能力發展出來，形成一種判斷力。」朱光潛(2003)說：「你遇到一個沒有精神上的飢渴的人或民族，你可以斷定他的心靈已到了疾病衰老的地步。」因此，具備美感的修養是我們迫切需要的，這也就是美感教育的重要性，只有在美的品味中，才能保存生命的完整性，這樣人生才可以優雅脫俗。這就是爲什麼在德、智、體、群、美等五育之中，美育是不可或缺的，因爲我們需要美育來怡情養性。

（四）「無所爲而爲」的美感追求

在今天講究功利的時代，需要淨化人性，要淨化人性，就必須先美化人生。美就是「事物呈現形象於直覺時的特質」，沒有意志和慾望，也不需要抽象的思考，純粹是「無所爲而爲」的心境在運作，是「人生中最有價值的一面」。美感是人類心靈的一種能力，往往會被其他心靈的感受掩蓋過原來的面貌。

我們雖然不是藝術創造者，卻可以做爲藝術欣賞者。在朱光潛〈我們對一棵古松的三種態度〉裡，我們知道一切的事物都有好幾種看法，看出來的現象也有好多種。像是木匠

所知覺到的古松是「實用」的，植物學家知覺到的古松是「科學」的，畫家知覺到的古松是「美感」的。這棵古松的形象隨觀者的性格和情趣而變化，極平常的知覺都帶有幾分的創造性，極客觀的東西之中都有幾分主觀的成分，觀賞者的心境和性格的差異都有可能影響對古松的看法。「知覺」就是感官接觸某種人或物時，產生明瞭該人或物的意義。木匠所了解的意義是實用，以「善」為最高目的。植物學家知覺到的是科學，以「真」為最高目的，僅以「無所為而為」的精神去探求真理。畫家把所有的精神都貫注在松的本身上面，以「美」為最高目的，這種脫離了意志和抽象思考的心理活動叫做「直覺」，直覺所見到的孤立、絕緣的意象叫「形象直覺」。美感經驗就是形象的直覺，美就是事物呈現形象於直覺時的特質。

(五) 小結

從朱光潛(2003)觀點，我們得知：實用的態度以善為最高目的，科學的態度以真為最高目的，美感的態度以美為最高目的。所以，我們可以推論出在實用態度中，我們的注意力偏重於事物對於人的利害關係，心理活動偏重意志力的運行；在科學的態度中，我們的注意力則專注於事物間的互相關係，心理活動偏重抽象的思考；在美感的態度裡，我們的注意力專注在事物本身的形象，心理活動偏重直覺感受。

美感教育很重要的概念，是要教導學生明白真善美都是人所訂定的價值，不是事物所本有的特質。離開人的觀點而言，事物都混然無別，善惡、真偽、美醜就漫無意義。真善美都含有若干主觀的成分，但重要的是讓學生有一種不是只追求利害得失的人生，還要有另一種人生觀念，追求心靈的自由、思想的多元、美感的經驗，美化人生，讓生命更豐盈美好。美感世界是意象世界，超乎利益關係而存在。朱光潛(2003)認為藝術活動都是「無所為而為」，從事學問研究或做事業的人，都必須把這個研究或事業當作一件藝術品來看待，只求滿足理想和情趣，不斤斤計較利害得失，才會有一番真正的成就，我想這也是今天美感教育所要倡導的核心價值與觀念。

東方哲學家莊子在《莊子·知北遊》曾說過：「天地有大美而不言」，他覺得美是比知識還高的，他不學西方哲學家，總要將美變成一種知識或學科；莊子關心的是生命本身，在這遼闊的大自然裡，到處充滿美，這樣的美不會給我們壓力，不會逼我們承擔知識的負擔，它會讓我們聆聽山谷裡的風聲，它會讓我們觀看枝頭上的綠芽，它會讓我們細聞花叢中的幽香，讓我們感受到美無所不在。

所以，筆者以為美感教育最終的發展方向，還是歸結於「天地有大美而不言」，讓我們體會「美」存在於自然、人間，我們嗑瓜子需要咬開外面的硬殼，才能吃到裡面的瓜子「仁」，蔣勳(2006)由此體會到「仁」最早的意思，該是種子裡最柔軟要發芽的部分，也就是生命萌芽的起點，所以孔子將「仁」解釋成「生生」，指出生命要生長，就是生命要生長的快樂，所以儒家文化重視「種子」裡有無窮生命要發展，不是重視種子之後開花的美麗。

美感教育的最終目標，是強調個體生命的適性發展，以一種不計利害的超達情懷，修

身養性，發展自我，每個人都達到自己的「充實之謂美」的境界，並能體會「天地有大美而不言」，把自己的事業當作一件藝術品來看待，只求滿足理想和情趣，不斤斤計較利害得失，達到天人合一的理想境界。

誌謝

感謝基督信仰給予撰寫此論文的勇氣和靈感。感謝兩位匿名評審為本論文的修正提供許多寶貴意見。感謝楊裕賢副教授給予發表該論文的動力，也感謝董淑玲副教授、魏聰祺教授和馬行誼教授給予許多精神上的鼓勵和支持，還感謝黃淑真小姐細心的提醒和校對稿件。

參考文獻

一、中文書籍

- 朱光潛 (1991)。西方美學的源頭。臺北市：金楓出版社。
- 朱光潛 (2003)。談美。臺北市：晨星出版社。
- 侯雪卿 (2011)。當數學與文化相遇：教學中的美感經驗如何可能？教育與美學的對話：美感經驗的探索與建構論壇，新北市：國家教育研究院。
- 高爾泰 (1995)。美的抗爭。臺北市：東大圖書股份有限公司。
- 夏學理 (2009)。文化創意產業概論。臺北市：五南。
- 教育部 (2005)。挑戰 2008：國家發展重點計畫 (2002-2007) 滾動式檢討－E 世代人才培育計畫。臺北市：教育部。
- 教育部 (2008)。國民中小學九年一貫課程綱要。臺北市：教育部。
- 教育部 (2011a)。中華民國教育報告書。臺北市：教育部。
- 教育部 (2011b)。十二年國民基本教育實施計畫。臺北市：教育部。
- 陳瓊花、林世華 (2004)。臺灣民衆美感素養發展與藝術教育改進之研究。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 趙天儀 (1971)。言語與美學。臺北市：三民書局。
- 黃成權 (2010)。美學與杜威的美學。平鎮市：黃成權。
- 蔣勳 (2006)。美的覺醒。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。

二、學位論文

- 江欣穎 (2008)。科學課程美感經驗之探究：遊戲與想像的觀點（未出版碩士論文）。臺北市：國立臺北教育大學課程與教學研究所。
- 李雅婷 (2002)。敘事式課程之理論與實踐：以情緒教育主題故事繪本為例（未出版碩士論文）。嘉義縣：國立中正大學教育研究所。

- 吳漢中 (2004)。文化與經濟間的第三條路—臺灣文化創意產業發展初期研究 (未出版碩士論文)。臺北市：國立臺灣大學建築與城鄉研究所。
- 林佳燕 (2003)。運用「故事」統整國小三年級藝術與人文學習領域課程之行動研究 (未出版碩士論文)。新竹市：國立新竹師範學院美勞教學碩士班。
- 林家正 (2006)。國小品德教育融入社會學習領域學習成效之研究：以英雄故事題材融入社會領域教學為例 (未出版碩士論文)。臺東縣：國立臺東大學教育研究所。
- 陳麗文 (2008)。閱讀對話與遊戲：國小綜合活動課程美學之探究 (未出版博士論文)。臺北市：國立政治大學教育研究所。
- 曾玉萱 (2007)。一位國小教師提升小五學童閱讀理解能力之行動研究：敘事課程的建構 (未出版碩士論文)。臺北市：臺北市立教育大學課程與教學研究所。
- 劉秋和 (2007)。國小中年級品德教育之研究：以繪本教學為例 (未出版碩士論文)。臺東縣：國立臺東大學兒童文學研究所。
- 蔡宜珊 (2005)。國小教師對資訊融入教學之美感經驗用語現況研究 (未出版碩士論文)。臺中市：國立臺中教育大學美勞教育系。

三、中文期刊

- 李子建 (2002)。以「可持續發展」為路向的學校環境教育：挑戰與機遇 Hong Kong Teachers' Centre Journal 《香港教師中心(學)報》Vo 1. 1, Spring 2002 ©Hong Kong Teachers' Centre
- 林孟儀 (2006)。學學文創啓動創意產業美學救國，徐莉玲 13 年大夢。遠見雜誌，244，76-81。
- 林榮泰、林伯賢 (2009)。融合文化與美學促成文化創意設計新興產業之探究。藝術學報，85，81-105
- 周淑卿 (2005)。課程的美學探範疇之建構：當前的問題與未來的方向。課程與教學季刊，8(2)，1-14。
- 洪詠善 (2005)。國小藝術與人文領域「環境藝術」敘事課程行動探究。新竹師院學報，20，131-170。
- 徐靜嫻 (2006)。多元識讀與動畫敘事課程在國語文領統整中的應用：一個國語文領域統整課程發展之經驗分享。師大學報：人文與社會類，51(1, 2)，55-77。
- 陳玉婷 (2007)。美感教育在藝術與人文學習領域上之運用：一位音樂老師之個案研究。教育研究與發展期刊，3(2)，113-136。
- 陳議濃 (2011)。美國藝術教育的發展與趨勢。南台學報第 36 卷第 4 期，97-112。
- 曾肇文 (2008)。一個敘事課程的建構與實施：以「生活領域」為例。新竹教育大學學報，25(1)，21-52。

楊深坑 (1983)。美育目的的分析的重要層面。教育研究所集刊，25，123-147。

楊深坑 (1980)。美育在文化建設中的功能。教育研究所集刊，22，357-375。

劉軼 (2008)。創意社群與人文積累：文化創意產業發展的兩種可能性。上海戲劇學院學報，141，72-80。

謝佩芯、范良楨 (2007)。文化創作產品之設計思維特質探討：以視覺藝術類為例。設計學研究，10(1)，69-89。

四、翻譯書籍

馮至、范大燦（譯）（民 78）：席勒審美教育書簡（原作者：Egon Schiele）。臺北市：淑馨出版社。

五、英文期刊

Bresler, L. (2010). Aesthetic Education Research. In C. Kridel (Ed.), Encyclopedia of curriculum studies (pp. 12-16). California, CA: Sage Publications.

Collingwood, R.G.(1958).The Principle of Art.Oxford University Press.Carendon Press,1983.

Carpenter B. S. II, & Tavin, K. (2010). Art Education Beyond Reconceptualization: Enacting Curriculum Through/With/By/For/Of/In/Beyond/As Visual Culture, community, and PublicPedagogy. In E. Malewski (Ed.), Curriculum Studies Handbook-The Next

Moment (pp. 244-258). New York, NY: Routledge.Irwin, R. L., & Cosson, A. (Eds.). (2004). A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry. Vancouver, CA: Pacific Educational Press.

Pourchier, N. M. (2010). Art as inquiry: A book review of being with a/r/tography. The Qualitative Report, 15(3), 740-745.

Sinner, Anita, Leggo, Carl, Irwin, Rita L., Gouzouasis, Peter, & Grauer, Kit. (2006). Arts-based Educational Research Dissertations

Gurung, R. A. R.(2009). Got Culture? Incorporating Culture into the Curriculum. In Regan, A.R. Gurung& Loreto, RR. Prieto, (Eds.), Getting Culture: Incorporation Diversity Across theCurriculum. (pp. 11-22). Virginia, VA: Stylus Publishing.

六、報紙資料

劉再復 (2001)。法蘭西的啓迪。亞洲週刊。2001 年 8 月 6 日。

七、網路資料

朱光潛「我們對一棵古松的三種態度」nhulme2.nhu.edu.tw/download.php? (2014.09.20 下載)

林立生：〈陳碧涵委員國會辦公室同仁蒞臨本院參訪並參加美感教育座談會〉，國家教育研究院電子報 59 期 http://epaper.naer.edu.tw/index.php?edm_no=59&content_no=1633 師資培育及藝術教育司〈美力洋溢·攜手行動，啟動美感教育新紀元—教育部美感教育第一期五年計畫〉 [http://www.edu.tw/pages/detail.aspx? Node=1088&Page=20695&wid=1112353c-88d0-4bdb-914a-77a4952aa893&Index=1](http://www.edu.tw/pages/detail.aspx?Node=1088&Page=20695&wid=1112353c-88d0-4bdb-914a-77a4952aa893&Index=1) (2014.09.25 下載)

教育部 (2010)。第八次全國教育會議：網路論壇—中心議題 1 之 6「藝術與美感教育」。

取自 http://www.edu.tw/people_join.aspx?people_join_sn=8&pages=0 (2014.09.30 下載)

教育部 (2012, 10 月 18 日)。啟動國中活化教學列車傳承教學相長典範。取自 [http://tw.news.yahoo.com/Ministry of Education. \(2012, October 18\)](http://tw.news.yahoo.com/Ministry_of_Education_(2012,_October_18)_) (2015.10.01 下載)

漢寶德〈美感教育的有效途徑〉《國家政策論壇》季刊夏季號 92.4

old.npf.org.tw/monthly/0302/theme-268.htm (2015.10.10 下載)