

【第二十屆得獎作品】大學生組

陳柏言

教化形式的轉變—以〈天問圖〉「女岐九子」為中心..... 174

洪璋其

霧中的火光—舞鶴《餘生》中的自我救贖..... 194

楊珮琪

台南成年禮「做十六歲」之研究..... 214

【第二十屆得獎作品】研究生組

王志瑋

經學與理學的思索：論黃榦、陳淳對《四書》與《近思錄》的詮釋..... 246

林婉婷

昨日重現：納蘭性德悼亡詞之記憶書寫..... 276

張金蘭

論明清入華耶穌會教士的漢字學習及其成果..... 300

謝秀卉

「體正」的追求：李夢陽論詩重「法」之因探析..... 348

陳百年先生學術論文獎論文集

【第二十屆】

大學生組

第二十屆(民國一〇〇年)大學生組

第一名

陳柏言

政治大學中國文學系



得獎感言：

這篇論文的寫作對我而言，下了非常多工夫，在書寫過程中，也更能讓我察覺自己閱讀的狹隘與淺少，深有時短少，恨不得拔腿直追的感慨。〈天問〉的難解以及其論述之豐富常讓我自覺身處迷霧之中，那是我幾乎全然無知的東西。我必須通過大量的閱讀，整理，正面迎擊那些巨大的歷史、神話，及其所涵括的遼闊的宇宙時間。作品愈接近完成，就愈感疲憊，好像許多的人們（神祇？）圍繞在我的身邊，敦促著我，將每一個詞句鍛鍊合宜。完稿前的一個周末，從早上寫到凌晨，持續了幾天，情緒一直處在緊繃而清醒的狀態，我告訴自己：還不夠，這裡還不夠。我確信屈原和蕭雲從帶給世界的美，而我正盡自己之力，採拾他們一步步遺落下來的芬芳。知識之海的不斷巡遊是非常快樂的，好像把自己徹底浸泡，徹底窒息後再重新回返人間。我確信自己的定位，也深深明白自己的成長。

再來是感謝。首先要感謝廖棟樑老師的指導，老師總是那樣子如山安穩的存在。棟樑老師拋出來的思考常常讓我措手不及，雖然有時會感到挫折，卻能一針見血地直指我寫作上的缺陷。那讓我能更督促自己，努力改進，以求更靠近那渺遠的真實與美。我明白，那樣子嚴厲有時也是一種體貼。他把多餘的光打到場外，讓我更能看見自己。

然後還要感謝芳明老師、桂惠老師，你們的溫厚和關懷讓我有前進的理由。謝謝輕痰的你們，還有評審老師們，每一則鼓舞與激勵，皆是對我的鞭策。

謝謝，我還會繼續加速的。

教化形式的轉變

——以〈天問圖〉「女岐九子」為中心

提要

本研究將以明末清初畫家蕭雲從（1596—1673）¹繪註之〈天問圖〉為考察中心，認識蕭雲從對《天問》的態度，並探討蕭氏通過〈天問圖〉表現出不同面向的教化觀點。《天問》自古以來就被認為屈原最難解讀之作品，其文理繁雜、詭譎荒獷，是屈原作品中，較不能為儒家譜系接受的篇章。其怪誕的風格往往被儒學宗師斥為無稽之談，或者將其中的奇異現象透過「義理」合理化²。

蕭雲從〈天問圖〉依循王逸的理念，書首的〈離騷圖自序〉說：「吾尊騷於經，則不得不尊騷而為圖矣」，陳明自己「尊騷為經」的態度，並在〈畫天問圖總序〉指出：「卜吉凶於《大易》，詳褒刺於《春秋》，何如披圖而按，雖彊梁汶閭之夫，未有不悚然知愆矣，而況有屈子之問，反覆悲吟以發其深思哉！」³，他將《天問》與《易》和《春秋》並列，認為「披圖而按」不僅具有《易》鑑吉凶之用，亦

¹ 蕭雲從鄉籍、生卒年考證可參照顧平：〈蕭雲從里籍及生卒年考〉，《新美術》（1999年01期）頁29-32

² 朱熹《楚辭集註》於《天問》之序中指出：「此篇所問雖或怪妄，然其理之可推，事之可見者，尚多有之。而舊注之說，徒以多識異為功，不復能知其所以問之本意……今存其不可闕者，而悉以義理正之，庶讀者之有補云。」可見朱熹認為《天問》雖「怪妄」，然尚有理可循，惟須以「義理正之」。因此他在註文中，常有將怪誕神話「合理化」的傾向，如「冬煖夏寒之不足怪矣」、「於義亦通，顧亦無足辯耳。」；或者甚至直接說「此皆怪妄不足論」、「亦妄言也」、「事極鄙妄，不足復論」等，這樣「斥責無稽」的態度在其註釋中，屢見不鮮。〔宋〕朱熹：《楚辭集註》（香港：實用書局，1963年）。

³ 蕭雲從於〈離騷圖自序〉中亦言：「況《離騷》本國風，而嚴斷於《書》。《九歌》、《九章》、本《雅》、《頌》而莊敬於《禮》，奇法於《易》，屬辭比事於《春秋》。」，他將屈《騷》的篇章與《書》、《雅》、《頌》、《禮》、《易》、《春秋》並觀，可看出其「尊騷為經」的態度。蕭雲從：《離騷圖》（台北：廣文書局，1976年三月初版），頁50-51、93。其中序跋標點，參照姜亮夫：《楚辭書目五種》，〈楚辭圖譜提要〉，頁366-402。（臺北：泰順書局，出版年分不詳。）

蘊含《春秋》褒貶之大義，即使「彊梁汶閻」之夫亦「悚然知思」。更值得注意的是，他提出「況有屈子之問，反覆悲吟以發其深思」的詩學抒情意義——也就是說，除了《天問》「教化」功能外，他亦看重《天問》在「表現形式」、「審美」上的價值。

本研究之主題：「教化形式的轉變」，便旨在探求蕭雲從通過〈天問圖〉，以文字、圖像等「形式」，表現出其與儒家傳統不同的教化態度。蕭雲從雖在篇首陳明為圖的「教化」意旨，指出「一宗紫陽（朱熹）之註」；然而其作圖為求繪構之奇，仍「取異事以圖」，甚至不惜背離朱熹「鄙識異」觀點。

例如〈緣鵠饗帝／降觀罰黎〉一圖⁴，蕭雲從選擇繪製「伊尹緣烹鵠羹、飭玉鼎以事湯，湯以為相」的傳說，共補註：「畫師取異事以圖，而觀者以子輿氏（即孟子）為正。」可見蕭雲從並非拒絕儒家說法所賦予的教化意義，他仍指出教化才是「正統」；但是為了吸引讀者、構圖等畫師的需求，他還是「取異事為圖」，挑選奇異之事成畫。

這可以說是教化形式及其對教化態度「有意識」的轉變，蕭雲從接近群眾，依興趣取異象為圖⁵，但他並沒有因此放棄對「教化」的追求。蕭雲從經過理解和詮釋，繪製〈天問圖〉，使《天問》在教化意旨的理解上變得輕盈、並且具有「視覺性」。蕭雲從與當代為話本、小說插圖的畫家不同，蕭氏選擇不具敘事性，且無前人繪製過的《天問》為底本，並為之加上「註文」。文字的作用在此只是「第明所以

⁴ 蕭雲從：《離騷圖》（台北：廣文書局，1976年三月初版），頁148-149。

⁵ 《欽定補繪離騷全圖二卷》指〈天問圖〉：「是《天問》一篇，本由圖畫而作。後世讀其書者，見所徵引。自天文地理蟲魚草木，與凡可喜可愕之物，無不畢備。咸足以擴耳目而窮幽渺，往往就其興趣所至，繪之為圖。」可見蕭雲從不僅取材廣泛，且依興趣取向為圖。馬孟晶先生指出，這可能與晚明的出版品重視視覺性面向，以及出版品的「市場賣點」有關。馬孟晶：〈意在圖畫——蕭雲從《天問》插圖的風格與意旨〉，《故宮學術季刊》第4期（2001年夏），頁136-138

爲圖之意而已」⁶，茲使圖像「附屬」於文字的形態有了轉變。若由現代圖像學的觀點觀之，蕭雲從在〈天問圖〉旁附註的文字，對圖像意義的理解造成一定程度的「互滲」與「交流」；也就是說蕭氏透過文字與圖像的「互文」來傳遞教化——這亦是蕭雲從對教化形式的一種呈現。

本研究即在審視蕭雲從〈天問圖〉對《天問》之態度，以探勘教化形式轉變的重要意義；進而，將〈天問圖〉放入《楚辭》學史的脈絡中，觀察〈天問圖〉在《天問》學的建構上，呈視出具時代意義的實質內涵。

關鍵字：蕭雲從、天問圖、天問、尊騷於經

⁶ [清]永瑤、紀昀等：《欽定四庫全書簡明目錄》，收於《離騷圖》（同註4），頁6。

一、前言：教化的意旨與形式

蕭雲從（1596-1673）¹，字尺木，號默思，又號石人（離騷圖凡例之後，蕭雲從自題「石人識」），明末清初名畫家。《清稗類鈔》對蕭雲從有如此評價：「（蕭雲從）工畫山水、人物，具有北宋人遺軌。閉門著述，品格亦高峻。」²，由此可見，蕭雲從不僅工於筆墨，其人品、性格亦佳。蕭雲從較著名的作品是《離騷圖》及《太平山水圖》，其中尤以《離騷圖》對楚辭研究有相當重要的影響。

《天問》自古以來就被認為屈原最難解讀之作品，其文理繁雜、詭譎荒狷，是屈原作品中，較不能為儒家譜系接受的篇章。其怪誕的風格往往被儒學宗師斥為無稽之談，或者將其中的奇異現象透過「義理」合理化³。

蕭雲從〈天問圖〉依循王逸的理念，書首的〈離騷圖自序〉說：「窮文絕艷以視楚騷者，則不知騷之為經故也；然吾尊騷於經，則不得不尊騷而為圖矣」又說「聖人立象以盡意，而書不盡言，言不盡意……乃知覃精于經者，必稽詳於圖而已。」⁴蕭雲從點明自己「尊騷為經」的理念，他依循王逸的說法，將《離騷》視作經部，並將屈原的其他作品如《天問》、《九歌》等收編為傳。劉勰《文心雕龍·原道》指

¹ 蕭雲從鄉籍、生卒年考證可參照顧平：〈蕭雲從里籍及生卒年考〉，《新美術》（1999年01期）頁29-32

² 〔清〕徐珂：〈蕭尺木畫山水人物〉，《清稗類鈔》（臺北：臺銀經研室，1957-1961年），頁4099。

³ 朱熹《楚辭集註》於《天問》之序中指出：「此篇所問雖或怪妄，然其理之可推，事之可見者，尚多有之。而舊注之說，徒以多識異為功，不復能知其所以問之本意……今存其不可闕者，而悉以義理正之，庶讀者之有補云。」可見朱熹認為《天問》雖「怪妄」，然尚有理可循，惟須以「義理正之」。因此他在註文中，常有將怪誕神話「合理化」的傾向，如「冬煖夏寒之不足怪矣」、「於義亦通，顧亦無足辯耳。」；或者甚至直接說「此皆怪妄不足論」、「亦妄言也」、「事極鄙妄，不足復論」等，這樣「斥責無稽」的態度在其註釋中，屢見不鮮。〔宋〕朱熹：《楚辭集註》（香港：實用書局，1963年）。

⁴ 〔清〕蕭雲從等：《離騷圖》（臺北：廣文書局有限公司，1976年3月），頁50-51。

出：「道沿聖以垂文，聖因文以明道」⁵，「道」為自然之道，聖人作經乃有所感悟、體察於天道，而惟聖人能以「立象、立書、立言」將自然之道轉為人文之道。天道透過聖人為媒介，由聖人撰述經典以敷陳其意、承載其道。蕭雲從繼承了這個說法，並進而指出書往往不盡言，而言往往不盡意，並無法確切而完整地傳達天道之內涵。於此，蕭氏極有自信地稱「乃知覃精于經者，必稽詳於圖而已」，蕭雲從與當代為話本、小說插圖的畫家不同，蕭氏選擇較不具敘事性，且無前人繪製過的《天問》為底本，並為之加上「註文」。文字的功用在此只是「第明所以為圖之意而已」⁶，茲使圖像「附屬」於文字的形態有了轉變。

他在〈九歌傳〉、〈天問傳〉的章節下，註明了「區湖（石人）蕭雲從尺木甫畫」，並以更小的字體接寫「附注」；而〈離騷經〉、〈遠遊傳〉⁷、及其他無插畫、僅有校正抄錄的作品，蕭氏只題了「甫較」。蕭雲從所強調的部分在於「繪圖」、「附注」，欲達到「注疏」效果的。我們可以注意到《離騷圖》旁的附註文字並非用以解析、考據《楚辭》文本，而著重在闡明插圖的意旨。且這些繪圖中，蕭雲從採取的是「取異為圖」的筆法，他在〈天問圖序〉中提及：「燭龍之啟其長夜也，岐蛇之斃於自噬也……此豈寓言託諷哉徵於形格，於理宛然目前也在也。」⁸蕭氏對於《天問》的艱深詞彙並不深加鑽研，取其政治教化功效；而是直接以繪圖描繪其形貌，「託諷哉徵於形格」。

蕭雲從在〈離騷圖自序〉中稱：「騷為經而經有圖，不啻溯源於河洛矣。」指出《騷》經之有圖的承繼。在〈天問圖〉中，插圖所佔

⁵ [梁]劉勰著：《文心雕龍讀本》，王更生注譯（文史哲出版社，2004年3月），頁4。

⁶ [清]永瑤、紀昀等：《欽定四庫全書簡明日錄》，收於《離騷圖》（同註4），頁6。

⁷ 《離騷圖》所存〈離騷〉有一圖、〈九歌〉九圖、〈天問〉五十四圖、〈遠遊〉原有五圖但已因兵燹亡逸（頁48）。而其他篇章如〈九章〉、〈卜居〉、〈漁父〉、〈九辯〉、〈招魂〉、〈大招〉只校錄原文，而無附圖。

⁸ 同註4，頁93。

之篇幅遠大於文字，且特別著力於繪畫，可見蕭雲從欲超越一般文學性插圖之附屬性格，使其繪作不只是釋義、點綴而已⁹，可見蕭雲從作《離騷圖》並非用以觀賞的附屬品，而是欲以圖「注經」、「疏傳」，有意達到「以圖註經」的教化形式¹⁰。若由現代圖像學的觀點觀之，蕭雲從在〈天問圖〉旁附註的文字，對圖像意義的理解上造成一定程度的「互滲」與「交流」；也就是說蕭氏透過文字與圖像的「互文」來傳遞教化——這亦是蕭雲從對教化形式的一種呈現。

蕭雲從在〈畫天問圖總序〉指出：「卜吉凶於《大易》，詳褒刺於《春秋》，何如披圖而按，雖彊梁汶閻之夫，未有不悚然知愆矣，而況有屈子之問，反覆悲吟以發其深思哉！」¹¹蕭氏將《天問》與《易》和《春秋》並列，認為「披圖而按」不僅具有《易》鑑吉凶之用，亦蘊含《春秋》褒貶之大義，即使「彊梁汶閻」之夫亦「悚然知愆」。更值得注意的是，他提出「況有屈子之問，反覆悲吟以發其深思」的詩學抒情意義——也就是說，除了《天問》「教化」功能外，他亦看重《天問》在「表現形式」、「審美」上的價值。

蕭雲從的〈天問圖〉不僅著眼「尊騷為經」的教化意義，亦看重「如何」表達的形式；蕭雲從兼容「尊騷」與「取異」此二看似兩極端的想法，使〈天問圖〉呈現出「審美」與「教化」並行的結果，這

⁹ 馬孟晶：〈意在圖畫——蕭雲從《天問》插圖的風格與意旨〉，《故宮學術季刊》，14期（2001年夏），頁103-140。

¹⁰ 本文所稱之「教化形式」，指的是「教化」通過文字、圖像以承載、表現、或彰顯其意義的「形式」。儒者面對教化往往有一種「特定」的形式，如經學典籍的形塑、為經加註等，使之傳達出「正統」的倫理教化意義。而本研究所稱的「教化形式的轉變」，便欲自蕭雲從〈天問圖〉在其自謂「取異為圖」和「尊騷為經」的兩個端點間，與其自言「乃知覃精于經者，必稽詳於圖而已。」的「以圖註經」之意，探討蕭氏在儒家體系認定之「特定」教化形式所呈顯的不同面貌。

¹¹ 蕭雲從於〈離騷圖自序〉中亦言：「況《離騷》本國風，而嚴斷於《書》。《九歌》、《九章》、本《雅》、《頌》而莊敬於《禮》，奇法於《易》，屬辭比事於《春秋》。」，他將屈《騷》的篇章與《書》、《雅》、《頌》、《禮》、《易》、《春秋》並觀，可看出其「尊騷為經」的態度。蕭雲從：《離騷圖》（台北：廣文書局，1976年三月初版），頁50-51、93。其中序跋標點，參照姜亮夫：《楚辭書目五種》，〈楚辭圖譜提要〉（臺北：泰順書局，出版年分不詳。），頁366-402。

似乎與前人具有「特定教化形式」的態度有別。而蕭雲從對「教化形式」的承襲與改造，以及其在《天問》學的建構上所呈顯的意義，即是本文將進一步探討的部分。

二、《天問》的圖像性格與〈天問圖〉的實踐

屈《騷》在儒家譜系中，常被賦予「忠君愛國」等政治教化意義，然而其艷麗詭怪的風格，卻屢受批評，如劉勰《文心雕龍》即指其「異乎經典」¹²。然而其綺麗的風格，卻在在顯示出楚地巫文化的特徵，以及屈原「著意好奇」的性格；儒家往往看重其「教化意義」的部分，但若遺漏其「表現形式」，實忽略了屈原為文的重要意涵。而筆者認為，蕭雲從〈天問圖〉便是此一特殊教化形式的極佳詮釋者。

《天問》的創作起源，根據東漢王逸的說法：

屈原放逐，憂心愁悴。彷徨山澤，經歷陵陸。嗟號昊旻，仰天歎息。見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋儵倏，及古賢聖怪物行事。周流罷倦，休息其下，仰見圖畫，因書其壁，何而問之？以渫憤懣，舒瀉愁思。楚人哀惜屈原，因共論述，故其文義不次序云爾。¹³

歷代以來，對王逸的《天問》「呵壁說」之真假多有爭辯；而近代隨著考古文獻不斷出土，為《天問》的創作發於壁畫的說法，提供了許多證據¹⁴。筆者亦傾向將《天問》之創作視為屈原見過「壁畫」後，

¹² [梁]劉勰：《文心雕龍讀本》，王更生注譯（臺北：文史哲出版社，2004年3月），頁66。

¹³ [漢]王逸：《楚辭章句》（臺北：藝文印書館，1947年再版）。

¹⁴ 對於「呵壁說」真偽的討論可參見蕭兵：《楚辭文化的破譯：一個微宏觀互滲的研究》，武漢：湖北人民出版社（1991年11月），頁763-834、李永明：《簡帛文獻與《天問》研究》（浙江：浙江師範大學中國古代文學碩士論文，黃靈庚先生指導，2010年），頁19-23。

通過個人情感，將己身的經歷與民間傳說、神話、歷史事實等結合，經過整理，以具有審美形式的語言編織而成的「綜合體」，也就是楊義先生說的「雙構性詩學結構形態」¹⁵。

因此，《天問》本身就有其「圖像」之性格，其文字、意象的串連就如一幅一幅的「連環畫」。屈原以各種形式的「問」，「具象」壁畫上的圖像，並賦予其意義。筆者所稱的「意義」，不全然是儒家式的「政治教化意義」¹⁶，而較接近「寓意」¹⁷，是屈原投注自身的情感、審美條件、神祕意識、宇宙觀等「作者」的狀態，亦可看作是屈原對廣義「教化」的理解。

由此，若我們承認屈原的《天問》是宗廟壁畫的一種「模仿」、「示現」，那麼蕭雲從的〈天問圖〉的就是對《天問》的「示現」，以及對宗廟壁畫的「再示現」了。蕭雲從〈天問圖〉的創作除了根據屈原《天問》的文本外，還包含了註解《天問》的歷家說法、民間軼聞、以及神話傳說等。而在一個「具象」至另一個「具象」的移動中，畫家的選擇、詮解必會造成部分意義的逸失；相反的，亦會有所添補。

除此之外，屈原《天問》對神話、宇宙的態度，與教化意義和形式的表現亦有所影響，也是本文關注的部分。

¹⁵ 楊義指出：「《天問》的詩學機制和結構形態的最重要的特徵，或者說它對詩學思維的突出的貢獻，乃在於它汲取了楚國祠廟壁畫表現形式的養分，在以「天」為主詞的神話和歷史質疑中，創造了一種處於有序與無序之間的雙構性詩學結構形態。」楊義這段話，即指出《天問》承襲了楚國壁畫的「表現形式」，以及其「有序」、「無序」之間的圖像性格。參照楊義：《〈天問〉：走出神話和反思歷史的奇文》，北京：《中國社會科學》第1期（1998年），頁178-191

¹⁶ 例如《孔子家語》中，就有壁畫作政宣教化意義之記載：「孔子觀乎明堂，睹四門墉有堯、舜之容，桀、紂之象，而各有善惡之狀、興廢之誠焉。又有周公相程亡，抱之負斧戾南面以諸侯之圖焉。孔子徘徊而望之。」〔魏〕王肅：《孔子家語》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁29。

¹⁷ 王鈺指出：「在借天代言的這個「天」面前，似乎寓意才有恆久的價值，而熙來攘往的政治現象的時間順序反而居於次要地位，不必過分認真了。」參見王鈺：《悠悠說不盡〈天問〉千古奇》，（廣東：暨南大學中國古代文學碩士論文，張玉春先生指導，2008年），頁9-12。

趙非先生認為：

《天問》的七十多個對神話的質疑中，作者都充滿著一種頑強執著地要突破傳統突破共識的衝動。是超越個人坎坷憂患，在更大的廣度和深度上對自然、對人類發展、對社會所作的思考。¹⁸

楊義先生也說：

《山海經》是對神話的肯定性記錄，《天問》則對神話傳說作出了否定性的質疑。也就是說，《天問》在《山海經》展示神話之時，以理性懷疑主義走出了神話。¹⁹

這兩則說法揭示了屈原《天問》對神異事所抱持的質疑態度，然亦有學者以為，屈原《天問》對神話的態度並非全然否定，而對神話進行「想像加工」，是神話意義的發現與肯定²⁰。而筆者所欲辨析的焦點將放在「理性懷疑」與「神話意義肯定」兩看似矛盾思維下的運作，使《天問》呈現出來的樣貌是擁抱「教化」亦或悖離「教化」？這與〈天問圖〉的形式、意義觀點當有相闡發之處。

羅振常在其複印的《離騷圖》卷首序中說：「李陳均圖九歌，蕭則兼及天問，論其筆意，則龍眠高古，章侯奇詭，尺木謹嚴，同繪一圖而落墨不同，為狀各異，其不肯苟且沿襲，而能自用其心思，以各臻妙境，如此古人所為不可及也。」²¹羅氏指出李公麟〈九歌圖〉、陳

¹⁸ 趙非：〈《天問》與中國上古神話〉，河北：河北省社會主義學院學報，第2期（2006年4月），頁62-64

¹⁹ 參照楊義：〈《天問》：走出神話和反思歷史的奇文〉，北京：《中國社會科學》第1期（1998年），頁178-191。

²⁰ 柯品文：〈〈離騷〉、〈天問〉之神話類型與人神關係析論〉，臺南：《國立臺南大學人文與社會研究學報》第1期（2010年4月），頁16。

²¹ 〈離騷圖序〉，見《離騷圖》，同註4，頁1。

洪綬〈九歌圖〉和蕭雲從〈九歌圖〉、〈天問圖〉三家繪《楚辭》圖的差別。蕭雲從（尺木）之特色在其不僅具有學者追溯考證的「謹嚴」態度，亦有「自用其心思」、「不肯苟且沿襲」的別出心裁之處。姜亮夫先生亦言：「《九歌》自顧愷之、李公麟以來，歷世有精構，尚可依著，而《天問》則全出心裁，古今無第二人有此精勤，亦無第二人有此偉構。可貴也」²²，姜氏稱許蕭氏精勤，並特別指出蕭雲從〈天問圖〉「全出心裁」的可貴。蕭雲從的創作也深深地影響後世，乃成為繪畫之範本²³。

廖棟樑先生指出：「明代《楚辭》的藝術研究有尚會意的傾向，清代《楚辭》的藝術研探則有尚考證的實質。」²⁴若由時代背景來看，蕭雲從的生命界臨明、清兩朝代間，或許因而兼容明清兩代觀臨《楚辭》的態度。也就是說，蕭雲從從「學者式」的嚴謹出發，透過自身的理解、詮釋，將屈原筆下的楚風巫韻重新展現²⁵。

三、「取異」的教化形式

蕭雲從雖在篇首陳明為圖的「教化」意旨，指出「一宗紫陽（朱熹）之註」；然而其作圖為求繪構之奇，仍「取異事以圖」，甚至不惜背離朱熹「鄙識異」觀點。例如〈緣鵠饗帝 / 降觀罰黎〉一圖²⁶，蕭雲從選擇繪製「伊尹緣烹鵠羹、飭玉鼎以事湯，湯以為相」的傳說，

²² 參見姜亮夫編《楚辭書目五種》（臺北：泰順書局，出版年分不詳），頁 387。

²³ 學者指出「他（蕭雲從）的《太平山水圖》、《離騷圖》和許多畫作，自清初刻版刊行、流傳中外以來，不僅為國內畫家學習研究的範本，而且在傳入日本後，深得有些日本畫家的推崇和刻意模仿，曾一度影響了日本繪畫發展的面貌。」，可見蕭雲從不僅成為中國畫家的「學習研究範文」，亦影響了日本的繪畫發展，影響可謂遠闊。參照王穩苓、鄭文宏：〈蕭蕭雲從傳《九歌》，浩浩姑熟寫《太平》——蕭雲從藝術探微〉，河北：《石家莊學院學報》第 2 期（2005 年 3 月），頁 119-124。

²⁴ 廖棟樑：《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》（臺北：里仁書局，2008 年），頁 328。

²⁵ 黃凌梅：《歷代〈九歌圖〉探美》（山東：曲阜師範大學藝術學美術碩士論文，徐正先生指導，2009 年），頁 16。

²⁶ 蕭雲從：《離騷圖》（台北：廣文書局，1976 年三月初版），頁 148-149。

並補註：「畫師取異事以圖，而觀者以子與氏（即孟子）為正。」（見圖一）。此外，可見蕭雲從並非否定儒家說法所賦予的教化意義，他仍指出孟子等儒學宗師所指才是「正統」；但是爲了吸引讀者、構圖等畫師的需求，他還是「異取而爲圖」（見圖二），挑選奇異之事成畫。



（圖一 緣鵠饗帝 / 降觀罰黎）



（圖二 巖越黃

熊 / 鯀疾修盈）

這可以說是教化形式及其教化態度「有意識」的轉變，蕭雲從接近群眾，依興趣取異象爲圖²⁷，但他並沒有因此放棄對「教化」的追求。他在〈天問序〉中說：「然則天至此其不可問邪？問之不可而復有對之者乎？對之不得而復有畫之者乎？對之不得而復有畫之者乎？……屈子見宗廟祠堂不忍附會於荊棘中，而不甘遽死逐事呵而問之，彼其

²⁷ 《欽定補繪離騷全圖二卷》指〈天問圖〉：「是《天問》一篇，本由圖畫而作。後世讀其書者，見所徵引。自天文地理蟲魚草木，與凡可喜可愕之物，無不畢備。咸足以擴耳目而窮幽渺，往往就其興趣所至，繪之爲圖。」可見蕭雲從不僅取材廣泛，且依興趣取向爲圖。馬孟晶先生指出，這可能與晚明的出版品重視視覺性面向，以及出版品的「市場賣點」有關。馬孟晶：〈意在圖畫——蕭雲從《天問》插圖的風格與意旨〉，《故宮學術季刊》第4期（2001年夏），頁136-138

中豈不知福善禍淫之若循環邪？」²⁸蕭雲從指出《天問》本身所蘊含的「圖像性格」，認為屈原是仰見宗廟祠堂的壁畫，進而「呵而問之」，以達「知福善禍淫之若循環」的教化意義。蕭雲從繪製〈天問圖〉，可以看作是對《天問》的「示現」，以及宗廟祠堂壁畫的「再示現」，而其表現手法使得《天問》使教化形式變得輕盈、並且更具有「視覺性」。



(圖三 少康逐澆)

伯林雉經)



(圖四

例如〈少康逐澆〉一圖，蕭雲從畫出少康放獵犬追逐澆的過程中，竟失手斬斷其嫂之首。蕭氏在畫中為彰顯其荒謬，竟讓少康提著嫂嫂的人頭，持劍奔跑（見圖三）。又如「伯林雉經」，蕭雲從選擇繪出晉太子申生上吊，自縊於樹的殘酷畫面（見圖四）。然而蕭雲從並不只為了「視覺」的娛樂效果，他於此二圖分別註明「今因之特圖，以

²⁸ 同註 4，頁 92。

為禽獸行者之誠」、「申生雉經，林木震竇，自古忠孝未有不感天地也」，使得這兩張圖的教化意義獲得彰顯——雖然蕭雲從繪圖並不著重在「制式」的教化闡揚上，然而他透過註文圈限圖像的詮釋，使圖像內涵具有教化意義的暗示與指引，成為教化意旨的「取異」形式。

四、女岐九子——取異與教化



（圖五 女岐九子）

《天問》所云「女岐無合，夫焉取九子？」（見圖五）歷來有許多說法，如「先妣說」²⁹、「印度佛釋說」³⁰、「西亞神話說」³¹、「女子國說」³²、以及近人蕭兵《楚辭新探》提出「女岐乃九尾狐，而九尾狐

²⁹ 江淹〈遂古篇〉：「女岐九子，為氏先也」，江淹以女岐為遂古生育萬民之母，猶如女媧。出於《全梁文》卷三四。近人周拱辰也有以女岐為女媧，人類之始妣的說法：「余謂九子乃人類之種，女岐乃生育之母也。」（《纂義》68）

³⁰ 朱熹亦是此派，其將「九」視作「鬼」，以女岐為佛教中鬼子母養百子的傳說。佛典如《佛說鬼子母經》等皆有記載。

³¹ 詳可見蘇雪林：《天問正簡》（文津出版社，民國 1992 年）。

³² 《管城碩記》卷一五〈楚辭集注二〉：「按《海外西經》，女子國在巫咸北，兩女子居水周之。郭璞《圖贊》曰：『簡狄有吞，姜嫄有履，女子之國，浴于黃水，乃娠乃字，生男則死。』」

即西方的天蠍座」³³等，至今尚無定見。對於「女岐」之考據，前人的研究成果已非常豐碩，本文無意在此挖掘，僅單就〈天問圖〉對「女岐九子圖」的註義觀之。

〈天問圖〉於此圖的附文：「柳對以岐靈而子也，朱子引釋氏鬼子母證之，鬼字即九字，紂醢鬼侯，淮南曰：九侯，又曰：九者陽之數也，陰極而生之也。」³⁴。蕭雲從引用柳宗元《天對》「岐靈而子」、朱熹「鬼子母」、以及淮南「九者陽之數也，陰極而生之也。」的說法，不加敘述，僅是客觀陳列。筆者認為，蕭雲從對「女岐九子」的說法並不脫王逸注：「女岐，神女，無夫而生九子也。」；柳宗元《天對》云：「陽健陰淫，降施蒸摩。岐靈而子，焉以夫為。」他將女岐視為「神女」，即是將女岐視為「靈」，無夫而生九子是因為宇宙陰陽之氣作用所產生，這和郭璞「言其人直思感而氣通，無配合而生子」³⁵的說法有相通之處。

而「朱子引釋氏鬼子母」的說法，可參見蘇雪林《天問正簡》³⁶。其以九子母之「九」為「鬼」之轉譯，中國的九子母即為佛典中的「鬼子母」³⁷。蕭雲從以此說出自朱熹，認為「九岐」即「九子母」，受到佛典中「鬼子母」之影響，為一般接受的說法。近人謝明良先生對九子母與鬼子母有相當認真的考證，其引用聞一多先生說的：「魯九子之母，號曰母師，其女、母形近，岐、師聲近，故魯之母師實為神女

³³ 關於將女岐解為「九尾狐」、並與星象結合的說法，參見蕭兵〈女岐與九尾狐〉章。蕭兵：《楚辭新探》（天津古籍出版社，1988年12月），頁575-589。

³⁴ 同註4。頁96-97。

³⁵ 郭璞原注之文為《山海經》：「晏龍生司幽，司幽生思士，不妻；思女，不夫」一段。袁珂：《山海經校注》，頁346。

³⁶ 同註34。

³⁷ 《佛學大辭典》有〈鬼子母〉註釋：鬼子母的梵文是 Hariti，音譯為訶梨帝母，意譯為暴惡母、歡喜母。因為她以人為食，所以稱為暴惡母。又因為她出生時眾夜叉都十分歡喜，故又叫她為歡喜。在佛經上她又被稱為訶梨帝藥叉女。她一方面是吃人的惡魔，但是面貌卻又十分秀麗。鬼子母後來因受到佛陀的感召而皈依佛教，成為保護婦女兒童的女神。在中國又將鬼子母和婦女生育聯繫起來，使她如同送子娘娘般。丁福保主編：《佛學大辭典》（新文豐出版社，1979年）。

女歧之變。換言之，女、母古字每每相亂，故九子母一變而為岐母，再變為女岐，九子母於佛典中作鬼子母，九鬼岐亦一聲之轉，所以九子母應該就是鬼子母，魯九子之寡母疑亦女岐九子傳說的演化，其故事之反映於天文中者，則九子又為星名。」並佐引山東微山畫像石等出土圖像，指出劉向《列女傳》的「魯之母師」或許是九子母之訛變³⁸。

而淮南「九者陽之數也，陰極而生之也」的說法，則與《易經》中「陰陽」、「消長」的核心主題相關聯；奇數一、三、五、七、九，取陽剛積極的含意，以最大「九」稱陽爻，「九」為「至陽」之數，表達至大、至多之意。而「九子」事實上亦和中國多以「九」為數表達最尊貴（如九五至尊、帝王之宮室常以「九」為建築）、吉祥長壽（如九駿圖）之傳統有關。我們可以自蕭雲從引用的三則資料觀察到蕭氏確實有「取異」的用心，其徵引的並非儒家為達淑世教化功能而附著的意義，反而是從「神女」、「鬼子母」、「陰陽」之較「奇異」的部分下筆，再次符合了蕭雲從「取異為圖」的為圖意旨。

五、小結——惡夢的綺麗與本質

蕭雲從〈天問圖序〉云：「意謂天必有不可明告於人者，與人之必有不可解於天之故者，只此殘粉沉丹照耀，四壁間者淒淒然可相索也。」³⁹他明謂「天必有不可明告於人者」，凡天道經過語言表達，必然失其精確、完整。蕭雲從不加太多注釋性的文字，文字雖能解釋文本，但另一方面卻反而是「意義的局限」。所以蕭雲從認為要將作者所欲傳達的呈現出來，必須透過繪畫，直接製造出一個「夢境」讓讀者親自領受。

³⁸ 謝明良：〈鬼子母在中國—從考古資料探索其圖像的起源與變遷—〉，《美術史研究期刊》，第 27 期（2009 年），頁 107-140。

³⁹ 同註 4，頁 92。

說是「夢境」，是由於蕭雲從具有「取異為圖」之心：他所認定的「夢境」當是魔幻的、非現實的、多重隱喻的。筆者認為這很能展現繪畫的特徵：透過繪畫，使作者最原始的感受得以保存，而不似轉譯為文字必然遭受語言的磨損。當然，繪畫亦會造成具象間意義的逸失，繪畫亦會有作者主觀的成分，然而蕭雲從還是期盼「淒淒然可相索」，他的最終目的仍然是製造出一個「審美」與「教化」並存的夢境，這實與屈原的寫作相近，亦是《文心雕龍·辨騷》說的：「酌奇而不失其貞，翫華而不墜其實」⁴⁰。

在蕭雲從的《離騷圖》中，「形式」與「意義」成為不可切割的有機體：形式即意義，意義即形式。畫家的表現手法和其所涵納的意義，模糊了原來存在其間的界線與輪廓，而成為相互作用之對象。「取異為圖」與「教化意義」的相互跨越、流通，使「教化形式」不再制式——也就是說，以圖像承載教化，不僅解放了傳統上作者對文本的必然詮釋權，亦強調「大眾」的參與，這即是「教化形式」轉變的用心之處。

⁴⁰ [梁]劉勰：《文心雕龍讀本·辨騷》，王更生注譯（臺北：文史哲出版社，2004年3月），頁66。

參考書目

古籍（按年代先後）

1. 〔漢〕王逸：《楚辭章句》，臺北：藝文印書館，1947年再版。
2. 〔梁〕劉勰：《文心雕龍讀本》，王更生注譯，臺北：文史哲出版社，2004年。
3. 〔宋〕朱熹：《楚辭集注》，臺北：藝文印書館，1983年。
4. 〔宋〕洪興祖：《楚辭補注》，臺北：大安出版社，1995年。
5. 〔清〕徐珂：《清稗類鈔》，臺北：商務印書館，1966年。
6. 〔清〕蕭雲從等：《離騷圖》，臺北：廣文書局有限公司，1976年。

近人著作（按姓氏筆畫）

1. 易重廉：《中國楚辭學史》，湖南：湖南出版社，1991年。
2. 姜亮夫編：《楚辭書目五種》，臺北：泰順書局，出版年分不詳。
3. 陳懷恩：《圖像學——視覺藝術的意義與解釋》，臺北：如果出版社，2008年初版。
4. 游國恩：《游國恩楚辭論著集》，游寶諒編，北京：中華書局，2008年。
5. 游國恩編：《天問纂義》，臺北：洪葉文化，1993年。
6. 游國恩編：《楚辭集釋》，臺北：新文豐，1989年。
7. 黃靈庚疏證：《楚辭章句疏證》，北京：中華書局，2007年。
8. 楊義：《楚辭詩學》，北京：人民出版，1998年。
9. 廖棟樑：《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》，臺北：里仁書局，2008年。蕭兵：《楚辭新探》，天津：天津古籍出版社，1988年。

10. 蕭兵：《楚辭文化的破譯：一個微宏觀互滲的研究》，武漢：湖北人民出版社，1991年。
11. 蘇雪林：《天問正簡》，臺北：文津出版社，1992年。

三、學位論文（按姓氏筆畫）

1. 代生：《考古發現與《天問研究》》，山東：烟台大學歷史學碩士論文，齊秀生、江林昌先生指導，2008年。
2. 李永明：《簡帛文獻與《天問》研究》，浙江：浙江師範大學中國古代文學碩士論文，黃靈庚先生指導，2010年。
3. 黃凌梅：《歷代〈九歌圖〉探美》，山東：曲阜師範大學藝術學美術碩士論文，徐正先生指導，2009年。

單篇論文（按姓氏筆畫）

1. 佟玉潔：〈言像的詩學——圖像時代的一種藝術批評話語方式〉，《畫刊》，10期 2007年。
2. 馬孟晶：〈意在圖畫——蕭雲從《天問》插圖的風格與意旨〉，《故宮學術季刊》，18卷4期 2001年夏。
3. 楊義：〈《天問》：走出神話和反思歷史的奇文〉，北京：《中國社會科學》，1期 1998年。
4. 趙非：〈《天問》與中國上古神話〉，河北：《社會主義學院學報》，2期 2006年4月。
5. 趙邦彥先生：〈九子母考〉，《中國歷史語言研究所集刊》，2冊 1935年。
6. 謝明良：〈鬼子母在中國——從考古資料探索其圖像的起源與變遷——〉，《美術史研究期刊》，27期 2009年。

師評：

- 一、問題意識明確，論文結構合理，行文理路流暢清晰。
- 二、本文探討蕭雲依循王逸之理念，以〈天問圖〉理解《天問》所展現的教化形式轉變之重要意涵，進而從《楚辭》學史的脈絡，試圖確認〈天問圖〉所反映的時代意義，頗具研究之價值。
- 三、從教化觀之視域，以〈天問圖〉中之「女岐九子」，確立圖式的審美與教化意義，展現出形式與教化意義的有機結合。

第二十屆(民國一〇〇年)大學生組

第二名

洪瑋其

政治大學中國文學系



得獎感言：

當代究竟要歷史走向何方？

原先閱讀的目的是因為崇敬花崗一郎，卻逐漸因歷史而混亂，「崇敬」這麼一個單純的情緒變得模糊，好像再也不能像小時候看卡通一樣，喜歡好人並且討厭壞人。好與壞、對與錯、值得或是沒有價值，每個人的心裡都有一部歷史，真相不在照片中、不在報導裡，於是當代乾脆說：沒有歷史卻也都是歷史。

究竟我們的過往在何方？

感謝 T 與鹿，幸好我不需經過漫漫長路的追逐，就能在他們手中找到新的視野，而或許我也正從這裡救贖著尊嚴。

霧中的火光——舞鶴《餘生》中的自我救贖

提要

一直以來，霧社事件都是以「英勇抗日事蹟」存在國人的印象中，反抗的賽德克人以莫那·魯道為首，不在乎犧牲，只為了對日本殖民者的壓迫表示反抗。但這就是霧社事件全部的面貌嗎？在這主流的歷史記載背後，是否還有被我們忽略的事實和解釋未曾被重視呢？

本文以舞鶴的小說《餘生》為主要討論對象，利用其中幾位受訪者對於霧社事件的看法，補充大歷史之外、霧社事件的不同面貌。並且針對「當代」的歷史眼光提出反省，讓賽德克人能對於他們的故事擁有自己的敘述及隱含意義，不因政治的權力壓迫而喪失發言權。同時，本文也從心理的自我認同以及對自尊的追求，探討對於歷史事件不同解讀的原因。最後將事件與餘生連結，每一種對於事件的解釋，都同時隱含了他們對於困境的自我救贖，在殘餘但同時也是未完的生命中，找到重生的火光。

關鍵字：舞鶴、餘生、霧社事件、尊嚴、自我救贖

一、前言

一九三〇年十月二十七日的霧社事件震驚日本統治當局以及當時的社會，除了重新檢討理蕃政策之外，日人也暗地進行報復性的清算。反抗的六社賽德克人被遷移至川中島（今南投縣仁愛鄉清流部落）集中管理，改變其生產方式，並對反抗蕃的遺族進行思想改造。沒過多久，住在川中島的這一批賽德克人成了模範部落，日人甚至將宜蘭一起原住民婦人摔下溪谷的事件，遷到川中島來改編拍攝成愛國少女故事——《沙鳶之鐘》，在宣傳效宗天皇思想之餘同時展現教化的結果。

時至今日，霧社事件被寫入國中小的教材，莫那·魯道的頭像被鑄在紀念幣上，而在事件中自殺的賽德克精英花崗一郎與花崗二郎也名列忠烈祠之中。表面看來，這一歷史事件頗受後代重視，但刻在霧社事件紀念碑上的「義膽忠肝」就是賽德克人自己對於霧社事件的記載嗎？

歷來已有多位學者深入討論霧社事件的起因與事件的後續發展，鄧相揚將田野訪談以及資料蒐集寫成三本關於霧社事件的報導文學¹，被研究者視為討論霧社事件的重要參考書籍。綜觀多方說法可將霧社事件的起因歸納為三個部分，一是日人對賽德克人的勞役剝削；二為原住民與日人的政治婚姻問題，嫁出去的原住民女子通常來自部落裡位高權大的領導家庭，然而與日人聯姻的結果卻多半被拋棄，甚至被賣到日本的妓女戶。而第三點則可視為霧社事件的導火線，在一場賽德克婚禮上，莫那·魯道的兒子與日本巡察發生衝突，事後莫那·魯道擔心受到懲罰而損害他頭目的威望，致使地位被取代，於是利用族人長久累積下來的不滿情緒發動反擊。²曾到日本觀光的莫那·魯道親眼見識過日人的進步科技，不會不清楚群起反抗可能面對的結果，是

¹ 此三本書分別為《霧社事件》、《風中緋櫻——霧社事件真相集花崗初子的故事》、《霧重雲深——霧社事件後，一個泰雅家庭的故事》。

² 周婉窈：《台灣歷史圖說》（台北：聯經出版社，2010年11月出版三刷）頁126-138。

什麼原因讓他選擇武裝反抗呢？歷史認為殖民者對原住民的歧視壓榨，終究爆發為流血事件，但是舞鶴的《餘生》卻給了不同的思考方向：霧社事件與傳統出草之間的關聯。同時在小說中訪談的不同賽德克人，對於事件都有著不同的解讀與評價。何以同為賽德克人，面對「歷史」記載的「抗日英雄」卻有著不同的眼光呢？

本文從受訪者的背景以及其所面對的危機，來討論對於霧社事件不同說法與評價的原因，並希望在諸多的看法背後，了解他們如何從事件的餘生中自我救贖，找到自身的價值，離開傷痛或是從中獲得反抗現代的力量。同時，本文也期望能對小說敘事者「我」的當代觀點提出反思，希望在主流的歷史背後，仍能聽見個人的小歷史，將歷史從政治意識的侷限裡，得到更多樣的開展與補充。

二、從川中島的餘生重現事件

（一）肯定的理由

霧社事件被歷史記載為一個民族在壓迫之後的自主反抗，反抗雖然是由無數族人的生命堆疊而成，傳統部落的「出草」也使得無辜的日人、賽德克人受到波及，但勇於挺身而出的精神卻受到後人極大的推崇。小說中的敘事者訪問了川中島的長老，八十四歲的老人躲過了瘋狂屠殺的鎮壓，歷經了許多研究者的訪問。被戲稱為「標準答案先生」的他，對霧社事件的敘述就像是中立而淺顯的報導一樣，他認為：「這是一個我個人的斷腸事件，但衡量整個情勢，我也只能說出這樣的答案，我不能利用想像添加什麼或改變什麼」³。在他口中的莫那·魯道是個想當然的民族英雄，他為了「部落的尊嚴」、「被壓迫和受辱的人」起身反抗，而這個反抗是歷史的必然，壓迫的最終，都將

³ 舞鶴：《餘生》（台北：麥田出版社，2000年），頁53。

造成反撲。

在長老眼中，霧社事件的目的在於追求「被壓迫和受辱者的尊嚴」，是爲了尊嚴而發起的戰爭。他曾經想像沒有發動事件的莫那·魯道在現今的社會利用他的智慧，帶領霧社群的賽德克人創建屬於自己的「原始溫泉區」，而非現在佔據他們傳統領域的廬山溫泉，但是他並不反對莫那·魯道的行爲，因爲他認爲反抗是「歷史的定律」。長老肯定了霧社事件的正當性，他「沒有疑惑，也沒有恨」的相信著，因爲這一件事情既然變成了「定律」，也就不存在改變的可能。

長老只願意討論在他的眼中反抗對賽德克人的意義，這樣的堅持不妨看作是「衡量整個情勢」的結果。研究者認爲長老的說法太過標準，或是太過「官方」，當代不允許單一的、獨斷的歷史眼光，但是就要因此反駁長老知道的事件不是「他的歷史」嗎？由此看來，長老衡量的「情勢」，可以看作社會大眾以及研究者對於不同答案的渴望，在一個人人都想發掘「真相」的時代，越是與大歷史不同的說法越容易被拱出檯面，而如同長老這樣生活在事件之中的人，事件並不存在好與壞的二分，亦無關乎主流與非主流的看法，親身經歷的就是歷史的一面，是「他的故事」。當研究者期望長老給予不同的看法時，不也是一種忽略了「小歷史」的作爲嗎？

另外，長老將霧社事件的核心放在對於「尊嚴」的追求，其實可以看作面對生活中失落、挫敗的出口。遷移到川中島之後的生活有尊嚴嗎？遺棄了原始的技能，原本在山林中奔跑的賽德克人成了在田裡彎腰的農人；原來的家鄉被仇視的部落佔據，少去大半男丁的倖存者還要面對日人又一次的政治清算，青年人被洗腦，不論是日治時期皇民化、願意奉獻靈肉的高砂義勇軍，還是國民政府來台後、文明的入侵，青年人拋去了賽德克的文化，以「前進城市」爲人生最大的追求，這樣的日子真的有尊嚴嗎？長老期望現代的莫那·魯道帶領族人們開闢一個好過廬山溫泉百倍的溫泉區，正是希望透過奪回傳統領域、經

濟觀光的勝利來獲得尊嚴。在這些賽德克人發起的事件之中，他們得以受到重視，回到對於自己生命、民族的自主，不再是被支配的角色。

小說中紀錄的一位小學老師對霧社事件也是持贊同的看法，不同於長老「追求被壓迫者的尊嚴」的論調，他認為莫那·魯道的行爲，是對「打擾」表示反抗。面對部落人才的外流，都市的「綜藝」透過科技改變了部落的娛樂，他用「打擾」來表示外來政權、文明對部落的影響。民族與民族之間不存在孰高孰低，也就不存在強迫「改造」的威權，他說：「打擾我們的人事物有打擾我們的權力嗎，而我們竟然毫無防禦自我、抵抗打擾的能力，從這個角度，我看莫那魯道是個有智慧有膽識的人，必要對打擾表示反抗，不惜以生命作代價」⁴。在他眼中的霧社事件是一正當防衛，面對外來勢力，他的起身反抗帶有強調本民族價值的意義，在生活方式、宗教習俗、經濟觀念被外來文明、科技逐步改變時，「不願馴服的人自此陷在疑惑的、被排斥的痛苦中」，莫那·魯道的反抗不只在 1930 年被需要，在現代的川中島，象徵著知識份子的國小教師依舊希望有一個人能夠引領他們走出傳統和文明之間的拉扯。當部落的人無力抗拒，甚至是不自覺需要抗拒這些改變他們傳統價值的事物時，知識份子的迷惘只能期待歷史曾經帶來的衝擊，給予他們一個能保有自己的價值，同時也能在現代社會上生存的平衡。

但是重新檢視知識份子對於打擾的省思，我們其實可以將它歸於長老所追求的「尊嚴」。在新舊思想的衝擊以及資本主義強調文明科技的優勢之下，部落知識份子面對過去的自己、傳統的文化感到徬徨，否定了傳統也同時否定了自己在社會中的位置，成爲沒有根源的人。他們必須的反抗，是在證明自己的來處，也是在證明自己的價值，這不就是一種對於自我尊嚴的追求嗎？由此觀之，國小教師在文明與傳統的交界，重視的仍是民族尊嚴，反抗強勢文化的「打擾」，正是渴

⁴ 同註 3，頁 125。

望建立本民族的價值、尊嚴，與長老以追求「部落的尊嚴」來描述霧社事件其實是一樣的理念。

另外，國小教師認為莫那·魯道只能被定位成「偉大的泰雅民族英雄」，若是用其他的理由來討論霧社事件的原因，會使得賽德克人一直以來的崇敬動搖，「假如霧社事件本身都遭到質疑，那麼在這裡度劫後餘生的人永遠會在生的不安與痛苦中」。國小教師帶著專斷的眼光解釋霧社事件，強調必須忽略莫那·魯道發起事件的其餘可能動機——爲了鞏固自身勢力或是擔心受到責罰，讓霧社事件反抗「侵入」的正當防衛被突顯，並以「民族英雄」的角色塑造來教導下一代賽德克子孫，提升他們的自我認同與自信。餘生的「不安與痛苦」來自於自我懷疑，無從解決的現代部落現象必須從歷史中得到安慰。莫那·魯道起事的動機並不是國小教師最關心的議題，他更希望從歷史事件中證明自身的價值，同時將之延續。

除了從「尊嚴」討論霧社事件，小說中還有兩位知識份子從「出草」的傳統意義來證明莫那·魯道起身反抗的正當性。親日蕃的後代子孫達那夫認為「我們的祖靈會認同莫那魯道的出草儀式，但不會理會什麼霧社事件」⁵，他否定了「霧社事件」的存在，認為莫那·魯道的反抗只是一場「霧社大型出草儀式」。而川中島學歷最高的知識份子巴幹也提出了相似的看法：

事件的本質是一項出草的傳統行為。⁶

就「出草」這回事，以原始的觀點他是部落共同的禮俗，以歷史的觀點他紀實了「出草」的行為，可能在紀實的同時在敘述中加上歷史家的批判，以文明的觀點，他是一項原始野蠻的生蕃風俗……我是個部落的文明人，我採原始的觀點來看原始的人事物，這是最貼近事實的一個角度，歷史可能因觀察的角度、方向而誤解，文明帶著批判的意識形態，「出草是原始部落的共同傳統行

⁵ 同註 3，頁 46。

⁶ 同註 3，頁 45。

為，具有禮俗和儀式的意義」，這是我給他的定義和評價……⁷

兩位部落菁英份子不以事件的原因開啓討論，他們反駁了歷史記載的「殘忍屠殺」，而以傳統的出草儀式給予「斬首」正當的地位。巴幹認為以出草來否定事件的「政治性」是扭曲了事實的研究，「出草是霧社事件的手段但不是動機也不是目的，動機和目的都是『政治性的』，莫那魯道發起霧社事件並不是為了出草，而是政治性的反抗期望求得政治性的正義，事件中出現大量的出草行為，因為那是傳統的、正當的手段」⁸。他認為當代歷史帶著文明的眼光記載反抗行動時，太過重視「斬首」的嚴重性，然而這對賽德克人來說卻是再自然不過的傳統行為，不只是霧社群，就算是其他社群的賽德克人也會以同樣的行為當作他們攻擊的方式，因為這是祖靈所認可的戰爭。

同時，巴幹也質疑歷史對於事件評價的公平性，他認為後代的人不論如何設身處地都無法回到當時的情勢去感受和分析判斷，「我尊重莫那魯道的決定，也許付出的代價太高，但我還是維護莫那魯道的決定，他站在『現場』判斷並作了決定。」⁹他反思現代的歷史評論，事後諸葛並無助於解釋歷史，只有真正參與其中的人才能夠了解是什麼樣的情緒逼迫他們必須以悲壯的姿態面對一場以卵擊石的戰鬥，已經看到結局的史家給予再多的建議都只是猜測，只有真正處在歷史中的人物才能做出他認為「最好」的判斷。

這兩位知識份子受過文明的洗禮，應該不難理解文明對於「暴力」的譴責，而霧社事件中，不論是賽德克人對於日人無差別的濫殺，或是親日蕃賽德克人對手無寸鐵的老弱殘兵進行的屠殺，都應該包含在「暴力」的範圍之中被檢討。但是這兩位在部落中擁有一定地位的高學歷份子卻不這麼認為，他們選擇站在賽德克的傳統去肯定出草，也間接的說明祖靈的認可大過文明的約束。他們認同莫那·魯道「民族

⁷ 同註 3，頁 186-187。

⁸ 同註 3，頁 188。

⁹ 同註 8。

英雄」的身分，這樣的認同是建立在手段（出草）的正當，而非發動事件的動機。肯定「出草」換言之也是肯定「傳統」，就像國小教師一樣，他們面對文明與傳統之間的矛盾大過部落其他人的感受，不對莫那·魯道的決定作出贊同或批判，可以看作是不完全信服反抗行爲的表現：全然相信之，彷彿認同暴力報復的正當，但否定之，同時也否定了賽德克的傳統。事件的決定對莫那·魯道來說是「當時」最好的辦法，以「當時」來強調「出草」對民族的必要性，也可逃避「現代」爲出草判斷好壞的要求。巴幹的回答不僅試圖給予霧社事件另一方面的認可，也透露出了現代知識份子在傳統與文明之間的掙扎。

（二）否定的理由

在肯定意見之外，小說中也存在著反面的聲音。有些人認爲「出草」本身並無任何問題，但是過去的出草儀式不曾這樣大規模的進行，激進的相互殘殺只能說是精神異常。¹⁰而平地商人則將指責的重點放在二次霧社事件同族相互傷害之上，「不管祖先留下什麼遊戲規則，那樣自己對付彼此自己不是生蕃是什麼。」¹¹這些從霧社事件中生還的老人在提及這段已少被部落青年敘述的歷史事件時，仍有著害怕的、憤怒的情緒，對他們來說「出草」本身沒有錯誤，同族之間的自相殘殺才是被質疑的重點。史料記載，在莫那·魯道等一行反抗份子相繼投降或自殺之後，日本人將殘餘的族人集中在收容所，同時又對道澤社賽德克人暗示日本當局對於允許「出草」。在 1931 年 4 月 24 日，道澤社人發動奇襲，原本在霧社事件過後的 561 名餘生者，在經歷一夜早早被安排好的出草後，只剩下 298 名老弱婦孺。日人暗中煽動道澤社人的舉動，被認爲是霧社事件後的報復行爲，並且希望藉由同族之間的相互攻擊，造成彼此的嫌隙與仇恨，以分裂賽德克人的向心力，

¹⁰ 同註 3，頁 183。

¹¹ 同註 3，頁 171。

避免類似霧社事件這樣大規模的反抗再次發生。

「出草」在老人的觀念裡並不是不正確的行爲，但是因爲同族人對日的態度不同而進一步變成相互攻擊的對象，才讓他們感到憤怒。同族之間的情感被日本人掌握的政治權力給破壞，而賽德克人自己卻無法察覺這樣的政治操縱而被牽著鼻子走，賽德克人喪失了自主的判斷能力，也喪失了爲自己行爲決定的權利。

另外，平地商人的話中也有可以進一步討論的空間。他認爲出草不過是祖先們留下來的「遊戲」，無法探察這個遊戲對於本民族的傷害，正是賽德克人之所以被稱爲生蕃的原因。「出草儀式」是一種遊戲嗎？對賽德克人來說當然不是，這是一莊嚴的儀式，在儀式之前必須有祭祀的舞蹈，而從出草中獵得的頭顱在經過餵食酒與肉之後，將成爲部落的守護。我們無法判斷出草的起源是來自於保衛部落安全的考量，還是遊戲心態、證明男子氣概的獵首，但是演變到後來的儀式已經成爲一種民族習俗，帶有社會和宗教的意義。對平地人來說，這樣的習俗是不存在的，平時相處可能不覺得有異，然而一但發生了重大事件，對傳統的看法就出現了分歧。商人認爲，因爲不知不覺，或是對「獵首」的渴望，而讓傳統儀式被統治者利用，這就是他們之所以被認爲是未受教化的野蠻者的原因。

部落的知識份子以「出草」的意義肯定霧社事件，這之間可能帶有他們對於自我尊嚴意識的追求，但他民族面對事件時，重要的並不是儀式背後的意義，而是同族人相互攻擊的現實。在看待或是記載歷史時，我們不免以自身的價值觀來解讀，這也就造成了歷史的歧異。但是反過來看，難道漢人就沒有相互攻擊的事件嗎？漢人世界也存在著相互猜忌而導致分裂的歷史，若以同等的想法觀之，這些好像受過文明教化的漢人，難道就不是「生蕃」嗎？「生蕃」一詞背後存在著自身優越感，但民族與民族之間不存在進化與否的比較，我們可以質疑自相殘殺是否爲出草的原始範圍，但不應以「生蕃」一詞來否定「出

草」的意義以及一民族的價值觀念。

小說中另外提出了兩個劫後餘生者，兩人在川中島生活卻與部落的人隔絕，一個是堅守武士道的宮本先生，一位是只管打坐的僧人。這兩個人對於霧社事件的看法是不贊同的，甚至可以說是不在乎的。宮本先生否定爲了尊嚴的反對，他認爲「霧社事件是一件莫須有的事，莫那魯道誤用了尊嚴，……尊嚴只是暫時，太過於注重或強調它就會誤用了它，面對優勢強權，尊嚴稍作屈身其實是對『實際』屈身，並沒有失去尊嚴」¹²。這裡我們可以對「實際」加以討論，是爲了「活著」而屈身，還是爲了「美的日本文化」？即使日本殖民者離開了，他仍不願意改變姓名以及生活方式，打從心底認同日本文化的宮本先生追求真正的武士精神：「只有一無尊嚴才是真正的活著」。武士道的極致在於忘卻外在事物的煩擾，追求心靈上的平靜，因此對他來說，「尊嚴」並非必須，反而是擾亂心神的執著。這樣的觀念有點類似道家的思想，在世界之中孑然一身，遊刃有餘。宮本先生將日本文化以武士道解釋，認爲這是一種修養的極致、人生的致美，「面對優美不要只看到別人的優勢，面對別人的優美全心注意的臣服，在臣服之中認識、吸收這優美，在靜默中等待重生的時機，時機到了重新站起來的是一個溶新優美入舊優美的泰雅人」¹³。宮本先生對於「尊嚴」的否定，與其說是對「生」的追求，不如說是爲了體現他所認爲的武士精神——「禪」。在事件的混亂之中，優美的武士道/日本精神可以給予他自身的安定，面對部落的事並非不關心，他也不否定自己身爲賽德克人的身分，但他知道其他人無法體會「禪」的境界，才有了對於「尊嚴的誤用」，對於身外之物的無法放下。

而只管打坐的僧人更是一個神秘的與世隔絕者，從小跟隨老僧人在寺中打坐的他對外界事物一無所知，事件過後多年才知道自己的父母死在第二次霧社事件，「霧社事件走過我的身邊，我只管打坐，我

¹² 同註 3，頁 127-128。

¹³ 同註 3，頁 129。

只感知母親的死是一遙遠的事，我隨心隨意的說一句你放在心上：『霧社事件是多此一事，』……『出草』是迷失了方向走錯了路，不知回頭爭相割頭沒完沒了，這是我隨心隨意的一句話，你不要放在心上」¹⁴。僧人的「只管打坐」看不出宗教的意味，反倒更接近宮本先生的「禪」，建立在出草之上的霧社事件是錯誤的行爲，追求一顆顆頭顱卻忽略了生命真正的意義應當是「個人在宇宙中的存在」。霧社事件改變了許多人的餘生，但對僧人和宮本先生來說，這並不影響他們生活的態度，對於「禪」的追求實現在無所罣礙的人生觀，霧社事件成了多餘，反而干擾了真正應當被重視的心靈本身。

我們能夠說宮本先生是被皇民教育洗腦的賽德克人嗎？或是將僧人對於霧社事件的看法當成宗教的改造嗎？我想他們對於霧社事件的看法或許某個部分體現了舞鶴的餘生哲學——努力做個無用的人¹⁵。他們看起來是被隔離的、無法融入社會的，他們從不陷入外在社會的紛擾，從傳統的文化裡離開、進入了另一個地方，他們將漂泊的自身放置在寧靜的「禪」裡度過餘生。對於部落或是社會來說，宮本先生和僧人是無用的、無所貢獻的，他們拒絕在事件中活下去，在歷史的定義之中脫離出來，追求自己的生活，但這卻是可以脫離仇恨和煩擾懊悔等情緒的方式。他們在社會上靜默、無聲的區隔了理性、文明的眼光，當社會將他們看作自我放逐時，他們卻在寧靜的禪中作出了反抗，從「無用的」禪中找人生的出口，何嘗不是一種重生。

（三）敘事者的當代眼光

敘事者「我」在小說中穿梭川中島，親自體驗事件的餘生，一方面也探訪多家對於霧社事件的解釋。敘事者強調「當代」，質疑被定型的歷史的真實性，懷疑偉大至高的歷史英雄，並以「存有比尊嚴正

¹⁴ 同註 3，頁 220。

¹⁵ 王德威：〈拾骨者舞鶴〉，舞鶴《餘生》，頁 17。

當」的理念來否定族人的想法。他反駁莫那·魯道為尊嚴而戰的正當性，「只要有一點點生命力不讓自己的生命槁木死灰，在存有中可以看見尊嚴由受損受蝕而重生而晶瑩」¹⁶、「當代以為莫那魯道在某種程度上誤解了尊嚴的『必要性』和『立即性』，在事件中犧牲的存有並不能以尊嚴獲得完整的救贖」¹⁷。

為了證明「存有」才是人生的第一意義，敘事者以事件中存活的馬紅·莫那為例。馬紅是莫那·魯道的女兒，在事件時遭日人俘虜，被要求提著酒食進入反抗軍最後據守的山洞，招降他的哥哥達歐·莫那。在一場可能是告別的歡暢宴會之後，馬紅獨自一人走出神秘谷，而剩餘的抗日賽德克人選擇自縊。移居到川中島的馬紅時常失蹤，多次在往馬赫坡上吊的途中被攔截下來，她終生悔恨當年沒有隨父兄死在密林中¹⁸。敘事者認為馬紅·莫那或是花崗初子的活著，對當代來說是重要的，因為他們，我們才得以從倖存者的身上找到歷史的不同面向。同時他們也證明了活著，比為了尊嚴而不顧一切的犧牲來的聰明，因為存有提供了機會看到生命最終昇華了悲傷的結晶。

最單純也是最深刻的悲傷都會被「時間」治癒，沒人問癒後的餘生怎麼過，「時間」所以治癒不了馬紅·莫那，是因為她的悲傷不單純，那種深刻而複雜的傷口「時間」也無能為力，但晚年的馬紅是幸福的，她沒有「餘生如何過」的問題，「事件」經由傷口源源注入生命的能量讓馬紅有力氣一再嘗試回返「過去」，真實的她所經驗過的事件現場，「事件」就這樣充實而完整了馬紅·莫那的餘生……¹⁹

敘事者的理念類似宮本先生，認為尊嚴可以為了實際屈身，儘管悲傷但是事件卻反而能成為餘生者存活的力量，唯有存有才能進一步

¹⁶ 同註 3，頁 102。

¹⁷ 同註 3，頁 117。

¹⁸ 同註 3，頁 70。

¹⁹ 同註 3，頁 179。

為尊嚴爭取最好的對待，才能進一步證明自己在事件之中有價值留存。與其說是為了實際而屈身，不如說這些選擇存有的倖存者正借由「生」的動作找到「死」之外的生命出口，過往的記憶填補了他們的生命，足以支撐他們為了「不再陷入過往的苦難」而努力。敘事者更進一步的反駁長老所說的、莫那·魯道為了「部落尊嚴」而反抗的正當性：

霧社事件標高了泰雅賽德克人的尊嚴同時也給危危墜了的尊嚴致命一擊，跳崖、上吊、自殺、被草去了頭，實質上都是死得沒有尊嚴，讓活著的泰雅人活生生看到在統治者的極端暴力之前「尊嚴」赤裸裸的，如此號稱島國最剝悍的尊嚴族群首先馴服在統治者的腳跟前，喪失了尊嚴的人或族群，表現出極度的傾斜，……所以「反抗的尊嚴」或「尊嚴的反抗」在霧社事件中具有正面同時負面的意義……²⁰

為了追求尊嚴於是起身反抗，但故事的最終卻因為反抗而喪失了尊嚴，這是莫那·魯道想達成的嗎？被推崇為大頭目的莫那·魯道不可能沒有想過起事失敗的後果，那麼他是否早已猜測到「民族尊嚴」勢必喪失在文明之下呢？

敘事者否定莫那·魯道是為了尊嚴而戰，他更願意將霧社事件解釋為「政治性的出草」²¹。出草是賽德克人的默契，從原本單一獵人的獵性逐漸加入了社會和政治意義，原本來自生命本能的獵殺性格被社會推崇成為一種正當行為。同時，霧社事件不只是對於壓迫的反抗，更是為了追求政治上的公平對待，這就成了霧社事件的政治性。將政治性的目的以傳統的出草行為來執行，敘事者認為以當代的眼光來看，這才是霧社事件的定義。

為尊嚴而放棄存有、為追求出草的快感而忽略人有存活的自主，敘事者帶著當代的眼光否定霧社事件以「抗日英勇事蹟」被政治性的推崇：

²⁰ 同註 3，頁 100-101。

²¹ 同註 3，頁 176。

當代面對歷史，當代歷史針對某一「歷史事件」重新評估，這個評估的意義和價值，是屬「當代存有」的一部分，……當代並不肯定「霧社事件的正當性」，它以「存有第一義」反駁「反抗的尊嚴」，復以「存有自主」否定「出草的集體意志與儀式」，當然當代嚴厲譴責統治者相應以「戰爭型態」的報復行為，同時，當代認為「霧社事件無適切性」，……另外，當代特別譴責「第二次霧社事件」……²²

然而正如敘事者不斷強調的「當代」，它是隨著時代潮流變動的，1930年的「當代」與60年代、90年代的「當代」都是不同的。我們可以說，敘事者利用當代給予霧社事件的結論，也正是後世可以推翻此類看法的契機，因為當代的變動，正確的歷史價值也就無法永久存在。另外，我們不妨提出疑問，以當代的眼光看待事件倖存者的餘生是公平的做法嗎？霧社事件屬於賽德克人的經歷，以外來的價值去判定正確與否不也是另一種形式的壓迫嗎？倖存者的餘生代表了他們對於事件的內化，如何將歷史變成生活的一部分，可能漫不在乎或是依舊悲憤不已，這些情緒來自於他們對於事件的涉入程度不一。既然當代贊同歷史的多面性，當代就不具有為他民族的歷史妄下定義的資格，則賽德克人也有權保有他們自己的霧社事件。敘事者強調當代，卻忘了當代的可貴就在於重視被主流隱沒的小歷史，當他以當代的眼光為霧社事件下定義的同時，也正在忽略遺族們眾多不同的個人經歷。

在一次與宮本先生對談的過程中，宮本先生直接的指出「其實你在尋求反身面對你自己的尊嚴」²³，探察霧社事件餘生的同時，敘事者看見了自己在過往記憶中自尊受辱的故事。跟隨探訪的過程，敘事者也正在面對活在過去受辱經驗中自己的餘生，「書寫於我本身就是一種反叛，……人把大部分的精力花在維護和反叛上，因尊嚴而受苦，而『規範』更時時刻刻教育我們要維護『作為一個人乃至一個國家、

²² 同註3，頁246-247。

²³ 同註3，頁128。

民族的尊嚴』」²⁴。川中島的遺族在餘生中找尋傳統與文明之間的自我價值，而敘事者也在追索霧社事件的同時探討尊嚴對於本身的意義。尊嚴代表了自我認同，如何將過去喪失的尊嚴在餘生中重新找回自己的價值影響了他們對於事件的看法，也帶動了敘事者在存有與尊嚴之間的反思，當存有的意義大於尊嚴時，受辱的過去就變得渺小許多，從別人的餘生之中，敘事者得以找到自己生命的救贖。

三、結論

尊嚴與生存可以說是這部小說的核心，長老以「尊嚴」肯定莫那·魯道，知識份子以「傳統出草意義」給予霧社事件正當性，事件中倖存的老人反對喪失民族尊嚴而使「出草」被統治者的政治陰謀操縱、喪失生存的自主，宮本先生和僧人追求生存的安寧，敘事者在討論霧社事件之中重新面對過去、找尋受創後的新生。

在這些人對於霧社事件的定義裡，我們可以發現他們對霧社事件的想法都帶有個人經驗的救贖意味。知識份子希望從文明科技和傳統之中找到自己的定位，從對於歷史事件的解讀之中，引領後輩在現代的潮流裡重新認定自我。而僧人和宮本先生在自我的世界裡看似放棄，卻是追求自己所認可的價值的過程，打坐與武士道引領他們從俗事的煩擾離開，或許對社會而言是不事生產的自我放逐，對於他們自己來說卻是生命最值得追求的寧靜，又何嘗不是一種在混亂之中的救贖？而長老藉由肯定霧社事件給予被壓迫的民族一個重新出發的機會，也可以看作一種在政治傷害後的解救。

劫後餘生之前必定有一影響深遠的「劫」，重新面對過去的悲傷或是迷惘的態度都將帶領餘生持續前進，在這部小說談論「餘生」的同時，也正在檢視他們如何從事件裡解救自我，為自己或是民族帶來

²⁴ 同註 3，頁 98。

新生。舞鶴在《餘生》的後記裡寫下了這麼一段話：「我寫作這些文字，緣由生命的自由，因自由失去的愛。」²⁵霧社事件過去了八十年，但川中島的倖存者與遺族卻離不開事件的影響，除去了對殺戮的心有餘悸，他們始終在面對外來政治、文明的挑戰。餘生的「餘」可以是剩餘的，但同時也是未完的，當新一代子弟對於霧社事件不再熟悉也不再感興趣的時候，那些失去的愛與認同如何在未結束的生命中找到救贖的機會，才是餘生真正重要的課題。

²⁵ 同註 3，頁 251。

參考書目

專書

1. 舞鶴：《餘生》，台北：麥田出版公司，2000年。
2. 鄧相揚：《風中緋櫻——霧社事件真相及花崗初子的故事》，台北：玉山社出版公司，2000年。
3. 周婉窈：《台灣歷史圖說》，台北：聯經出版公司，2010年。
4. 洪王俞萍：〈凝視與傾聽之後——試論舞鶴《餘生》的邊緣書寫〉，《台灣文學》第44期，2002年10月，頁274-287。
5. 劉亮雅：〈辯證復振的可能：舞鶴「餘生」中的歷史記憶、女人與原鄉追尋〉，《中外文學》第32卷第11期，2004年4月，頁141-163。
6. 許鈞淑：〈霧社事件文本的記憶與認同研究〉，成功大學台灣文學研究所碩士論文，2006年。
7. 黃凱琿：〈從孤兒到廢人——七〇年代以來台灣小說中的「餘生」敘事〉，成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008年。

師評：

- 一、從舞鶴的《餘生》思考霧社事件與傳統出草間的關聯性，也從賽德克人面對「抗日英雄」的概念，思索當中不同認識之緣由，頗具啟發性。
- 二、確立在霧社事件的不同說法與評價中，普遍帶有個人經驗的救贖意味。同時，從長老的肯定，理解到被壓迫民族再造的機會，一種政治傷害後的自我救贖機會，這也正是「餘生」的重要課題與意義所在。作者的認識，頗有獨到見解。
- 三、前人文獻運用稍顯薄弱，段落標目可以再具體。

第二十屆(民國一〇〇年)大學生組

第三名

楊珮琪

政治大學民族學系



得獎感言：

這一篇論文是筆者首次嘗試以學術論文的格式撰寫，因為嘗試的意味大於想「寫出一篇好論文」所以選擇了筆者的故鄉的成年禮作為題目，很榮幸的是獲得了評審老師們的青睞，對於筆者是很大很大的鼓勵，在民族學的學術路上，我曾經茫然過，不知道這樣的努力是否有意義，這篇論文在學術界中一定算不上什麼，但是在這過程，筆者更加地確認這是自己想要努力、追求的路，也因此獲獎這件事對筆者來說真的意義非凡。

而這篇論文的產生，主要是因為系上所開設的論文寫作課程，在課程的壓力之下逼迫筆者要把這篇論文完成，因此筆者在此非常感謝開設這門課程的張中復老師、黃季平老師、陳文玲老師以及官大偉老師，是老師們的督促還有意見使得這篇論文得以獲得評審老師們的肯定，尤其是我的指導老師——陳文玲老師，寫作的過程中反覆不厭其煩的修改、討論並且給了很多珍貴的意見。另外也謝謝我的家人們以及論文中另外兩位報導人，謝謝家人們從小教導我關於自己故鄉的風俗，並且在這條有點孤獨的研究路上給予支持。最後謝謝在這篇論文寫作過程中給予我意見、陪伴的所有好朋友們，從你們的身上我學到很多很多，謝謝你們！

台南成年禮「做十六歲」之研究

摘 要

「做十六歲」為一相當耳熟能詳的漢族特殊類型成年禮，隨著社會發展以及家庭結構的改變，有段時間曾慢慢消失、較少民眾替小孩舉行此成年禮。但台南市政府文化觀光處在民國 88 年時，將此成年禮納入文化觀光政策當中的一環，藉由民間以及宗教團體的協助擴張此成年禮的外圍活動，舉辦「府城『做十六歲』文化觀光藝術節」，除了藝文活動表演之外，另外尚有傳統科儀的訓練課程等等。

本文將過去與現在文化觀光藝術節當中的「做十六歲」儀禮進行比較，可以發現「做十六歲」本身的儀式內容並未因公部門的介入而產生過大的改變，反而藉由多元化的活動重新吸引了台南當地民眾以及外來遊客前來參加此一傳統成年禮，進而使青少年及家長重新認識了「做十六歲」，並且在參加活動的過程當中累積成共同的歷史記憶，進而推演成為台南有著深厚文化及歷史背景的在地意識。在社會結構與過去差異深多的當代社會中，「做十六歲」與政策相結合進而堆動文化傳承、復振是個相當值得借鏡的例子，如何將現代的政策與傳統文化、祭儀等等做恰當的結合，進而達到文化保存、傳承的目的，是處於當代社會的我們需要好好深思的問題。

關鍵詞：做十六歲、七娘媽信仰、成年禮、文化觀光政策、過渡儀式。

緒論

不管是哪一個民族，人的一生當中所會經歷過的生、老、病、死都是重要的生命歷程，也因為如此，各民族衍生出相當多樣性且豐富的生命祭儀。而在生命祭儀當中，「成年禮」所扮演的角色更是相當重要，也常被廣泛討論及研究，而在漢族的成年禮當中，除了在文獻被廣泛記載、討論的「冠禮」之外，還存有一些特殊類型的成年禮，如同在台南地區仍被保留的「做十六歲」。成年禮在原始社會當中大多是極嚴肅以及鄭重的儀式過程，青年通過了成年禮的儀式，象徵了取得新的權利以及義務，相較起來是屬於較為溫和、慶典式的成年禮儀式，沒有少數民族或原始社會中常見的磨練以及種種考驗，取而代之的是以宗教儀式來表示對七娘媽以及父母的感謝，並藉由公開的宗教儀式來宣示自己本身的社會地位改變。

近年來，台南市政府為推展文化觀光，將「做十六歲」與台南古城文化結合，由 2000 年以來，在每年的農曆七月舉辦「府城做十六歲文化觀光藝術節」，將傳統古禮「做十六歲」與創意市集、現代化成年禮儀式以及邀請國際藝文團體到台南表演，並與日本京都、仙台兩市締定為姐妹市，進行國際性的文化交流，試圖將「七娘媽生・府城做十六歲」塑造成台南市文化特色觀光景點之一。

在本篇論文當中，筆者透過文獻資料的蒐集與分析，加上與台南當地主辦「做十六歲」廟宇的負責人、在不同年代曾參加過「做十六歲」的親友訪談的過程，將現代的「做十六歲」與過去的「做十六歲」進行比對，透過這樣的過程，將「做十六歲」近年來的變遷、與現代文化政策結合的影響做呈現，也藉此從中探討在公部門介入之後的傳統儀式本身會產生什麼樣的變化，以及對於文化保存的影響。

一、「轉大人」—在生命儀禮中的「做十六歲」

(一)七娘媽信仰

傳統漢人舉行「做十六歲」的時間在每年農曆七月七日七夕當天進行，也可以說，「做十六歲」是基於七娘媽信仰而發展而成的漢人成年禮的特殊類型，因此在這一小節，首先要對於七娘媽信仰有個初步的認識以及了解。

漢族的神話傳說中，認為玉帝有七位女兒，其中最小的女兒即為廣為人知的織女，而一般在漢族社會當中，有人認為織女及其六位姊姊分別掌管天樞、地璇、人璣、時權、玉衡、開陽、瑤光¹，被稱為七星娘娘，並且是兒童的守護神；另外也有七星娘娘/七娘媽僅指織女一位的說法。²在神話傳說當中，織女與牛郎因玉帝之命分隔兩地，僅有農曆七月七日的七夕當天可以相會，而民間也將七夕當天認為是七娘媽的誕辰，對七娘媽的祭祀以及相關儀禮皆在當天舉行。

孩子在出生之後是否能夠平安長大，在每個民族、社會當中皆是家長最擔心也最在意的一件事，在漢族的傳統社會中，父母長輩們基於這樣的擔心，通常會求助於神祇，因此會在七娘媽誕辰時，或是當地香火旺盛的神明生日時帶著孩子的生辰八字前往廟宇拜七娘媽或其他神祇為契子、契女，並寫下契書為憑。在儀式中也同時進行「掛綦」，將古錢、銀造或銅造鎖牌背後刻上神明神像、神明尊稱或是以黃紙寫下護符裝入紅布袋，繫上紅絲線掛在兒童的頸上或是手腕上，以祈求神明庇佑。掛綦之後的七娘媽誕辰或是神明誕辰，家長會帶著孩童再返回廟宇換新的紅絲線或是綦牌，稱為「換綦」，一直到孩子滿十六歲時，再於七娘媽生或神明誕辰當天前往廟宇，進行「做十六歲」的

¹ 《禮儀民俗論述專輯第七輯—成年禮儀篇》，1997，徐福全等，內政部，p239。

² 由於本篇論文是以台南市開隆宮所舉行的「做十六歲」為主要例子，因此採用開隆宮廟方同祀七位女神的說法，以下所稱的七娘媽皆為七位主神同祀，並不僅指織女一位。

古禮之後，將綦牌脫下並且將拜契時的契書火化，象徵已經成人，可以脫離神明的庇佑。³

七娘媽的信仰對於傳統漢族社會之所以重要，並不僅因為祂是兒童的守護神，由於傳說七娘媽中的織女善於織布，手藝相當巧妙，因此婦女多在七夕當天晚上擺上香案，供奉湯圓、巧果、薊花、胭脂、槿粉、針線等，並會在月光下穿上九孔、七孔、五孔或一孔的針線，祈求織女賜與針線織布的手藝以及美貌，因此七夕當天也有「乞巧節」之稱，⁴而婦女們在晚間祈求的儀禮即稱為「乞巧會」。

在七夕當天所祭祀的兒童守護神，除了七娘媽之外，對「床母」的祭祀也在七夕當天一併舉行。清姚東升《釋神》卷十按語云：「床公、床婆之祭始於宋時。」⁵，一般認為，每個孩子誕生之後，都會有床公以及床母庇佑幼兒夜裡的安眠以及好養育，與七娘媽的庇佑有所不同，且一般祭祀皆以床母做為代表。傳統上在農曆的初一、十五或小孩受驚嚇睡不好時皆會祭拜床母，但隨著儀式的簡化，現在一般皆在農曆七夕七娘誕辰時，一併祭祀床母。

(二)「做十六歲」的歷史

在台灣談起「做十六歲」，大部分的人皆會認為是一個起源於台南的特殊漢族成年禮，在北京大學《民俗叢書》冊三十三《南台灣民俗》⁶中曾提到，台灣「做十六歲」最初發源於台南市西區⁷一帶，後來才普及到全省；劉還月提及，台灣「做十六歲」以台南、新竹兩地最盛，新竹地區多為在家中舉行，規模較小，台南地區則集中至開隆宮⁸(主

³ 《祀天祭地—現代祭拜禮俗》，1999，李秀娥，台灣閱覽室，p93。

⁴ 同註6，p79。

⁵ 《中國民間信仰資料彙編》第一輯第十九冊，1989，王秋桂、李豐楙，台灣學生書局，p72。

⁶ 台北：東方文化供應社，1970。

⁷ 參註1，即為當時的五條港地區。

⁸ 位於現今台南市中山路上的開隆宮在清朝雍正10年(1732年)由浙江省海寧縣分香而來，主祀七娘媽，

祀七娘媽)或臨水夫人廟⁹(配祀十六婆姐、花公花婆)舉行¹⁰，范勝雄則說：「清領時期，五條港¹¹市集來往船隻的貨物皆由當地五姓家族(盧、郭、黃、蔡、許)分聚碼頭裝卸，由於居民家境清苦，其中不乏未成年的孩童在場幫忙搬運貨物，但由於當時居民由泉州移住台灣時，將泉州認為滿十六歲的小孩才算成年人的「成丁」習俗也一併帶至台灣，未滿十六歲的小孩僅能領一半的童工薪資。因此小孩滿十六歲，可以領成人全薪、可以負擔更多家計便成為當地居民的大事。五條港中的南河港，在該碼頭工作的工人大多為郭姓家族的成員，郭姓家族如有小孩滿十六歲，便會為其舉辦成年禮，慶祝該成員邁入人生另一個階段，其他家族的工人看見也如此仿效，此一習俗因此在台南地區流傳下來。」¹²。而根據清光緒二十三年(一八九七年)《安平縣雜記》所載七夕節俗，記錄了台南人祈求七娘媽、臨水夫人及婆姐庇護其未成年子女，並在十六歲那年有脫褖等方式宣告成人，¹³可以知道當年的台南被視為「做十六歲」的發源地主要是因為目前可見的「做十六歲」儀禮，多為與當地記載相同之習俗，在一九六三至一九六九年《台東縣志》則載稱：「兒童滿十六歲，謂之『做成年』。台南市為舊時府城，居民較注重此俗，本縣則地處僻隅，此俗不興。」¹⁴，可見當時東部地區因地形、民族習俗等限制，而不若台灣其他地區通行「做十六歲」的成年禮習俗。

若透過分析近代中國方志紀錄，可以發現中國實行「做十六歲」的縣份亦不為少數，如清道光五年(一八二五年)江西省《豐城縣志》：

因此又稱為「七娘媽廟」。

⁹ 歷史最為悠久的臨水夫人廟位於台南市中西區建業街，現在主要為婦女祈求生育的廟宇，七夕當天亦配合台南市政府舉行「做十六歲」相關儀禮。

¹⁰ 《台灣的歲節祭祀》，1991，劉還月，自立晚報社，p94~95。

¹¹ 在台南地區大西門外的水仙宮前有五條河(由北而南分別為新港乾港、佛頭港、南勢港、南河港以及安海港，對照現今的街道大約在台南市民生路二段以北、成功路以南、新美街以西以及金華路三段以東的範圍)，稱為五條港，由於清領時期嚴格實施海禁政策，限制中國與台灣通商管道，與鹿耳門直接相通的五條港成為台南地區唯一的貿易孔道。

¹² 《府城的節令與民俗》，2000，范勝雄，台灣建築文化，p71。

¹³ 《漢族成年禮及其相關問題研究》，2004，葉國良等，p176。

¹⁴ 《漢族成年禮及其相關問題研究》，2004，葉國良等，p176。

「冠禮久闕。為各姓有族派男子，年十六，即於祖祠揭行派次序授之，略存遺義。」、民國二年廣西省《隆安縣志》：「冠禮久廢。習俗相沿，男子至十六歲時，或延道士，陳設香花、果品，拜斗祈年，名曰「還花堂」，即加冠。此惟富家子嗣單弱者行之，貧戶則不盡然。」及清康熙三十九年(一七〇〇年)、民國十三年河北省《良鄉縣志》：「士大夫家子弟十六，父命加冠，或岳丈為婿加冠。今禮廢。」¹⁵等。由以上資料可以發現，「做十六歲」並非單獨存在於台灣的成年禮類型，也非一般所認為的是由台南地區發源進而傳播至台灣其他地區，而其起源由於資料零散短時間內難以整理分析，且並非本篇論文論述重點，因此在此處不再對於「做十六歲」此一成年禮的起源做更深入的探討，僅將其近年來的發展概況做一概略式的陳述。

由以上簡短的文獻分析及比較當中可以發現，近年來台南地方出版品當中所論述的「『做十六歲』是源於台南」這樣的論點，其中是需要再做修正的，雖然本篇論文無法考證「做十六歲」的真正起源，但可以在文獻的閱讀過程中發現，閩、浙地區亦有「做十六歲」之俗。而在台灣地區的「做十六歲」，也可發現並非僅限於台南一地，如《金門縣志》(五十七年版)：「入民國後，冠笄之禮，俱已無有，惟島上各宗族，男子滿十六後方准入宗祠，參與祭典，並有做丁頭之義務。烈嶼居民，男子屆十六歲即宰豬殺羊，俱牲醴如儀，延道宣經，演加禮戲謝天，設席宴客，蓋亦冠禮之遺風。」¹⁶，當中雖然沒有明確寫出「做十六歲」的詳細儀禮過程，但可在方志當中的記載中發現，金門一地也相同的有認為青少年長至十六歲為成年，並會舉行成年禮的習俗。

「做十六歲」原本並沒有特定的儀式，但為了讓信眾有「禮」可循，自民國 74 年來，開隆宮廟方制訂了一套「成年禮祭祀程序」，規定了：供拜祭品鋪張、上香感謝玉皇上帝賜命之恩、正殿拜七娘媽眾神庇由神恩及父母養育之恩及穿過六腳桌及七娘媽亭三次這樣的「做

¹⁵ 《漢族成年禮及其相關問題研究》，2004，葉國良等，p177~178。

¹⁶ 《生命的歷程—金門的節慶與禮俗》，2009，金門縣文化局，p214。

十六歲」流程¹⁷。而自民國 89 年以來，台南市政府文化局爲了要保存此一特殊類型的成年禮，在文建會的協助下舉辦了「府城做十六歲文化觀光藝術節」，透過邀請國內外藝文團體至台南各古蹟巡迴展演，以及與日本仙台、京都兩市締定爲姐妹市等等一連串的國際性文化交流活動，並以集團式的方式由地方政府主導在開隆宮、臨水夫人廟等傳統民眾前往「做十六歲」的地點將傳統古禮擴大舉行。

(三)儀禮介紹

此節以台南開隆宮爲例，開隆宮在七夕當天會進行兩種不同的祭拜儀式，分別爲象徵兒童成年的「做十六歲」以及婦女祈求精美手藝及美貌的「乞巧會」，在這裡僅針對「做十六歲」的詳細古禮做介紹。

「做十六歲」此一古禮在過去除了是由父母主動幫青少年準備祭品等儀式需要用到的器具，較特別的是除了祭品之外，送給即將成年的青少年的禮品多是由外婆家來準備以及贈送，而這是由於過去的社會習俗中，女子的社會地位不高且較不受重視，但是在孩子成年的時候，象徵了女子身爲人母及媳婦的角色同時受到肯定¹⁸，因此娘家會準備禮品前往道賀。

供品以及所需相關物品：傳統民間信仰祭拜七娘媽時會準備圓仔花、槿粉、胭脂、鏡子以及紅絲線、香帕、扇子等，與一般祭祀女性神祇所準備的祭品相差不遠，較特別的是由於七娘媽神格較高，且有七位，因此供品多會準備七份，並另外準備毛巾臉盆供七娘媽梳洗用。¹⁹而在舉行「做十六歲」這天，必須另外準備麻油雞酒、四果、五牲、六色菜碗、七碗甜芋、兩根帶尾甘蔗、紅蛋以及以竹片和紙所紮成的

¹⁷ 《站在台灣廟會現場》，1998，黃文博，常民文化，p200。

¹⁸ 這是由於過去的社會中認爲長子必須繼承家，負擔比較大的責任同時也較受家族成員重視，因此「做十六歲」僅有長子可以進行此一成年禮，家族成員並不會替女兒或是其他排行的小孩特別舉行這樣的儀式。

¹⁹ 《祀天祭地—現代祭拜禮俗》，1999，李秀娥，博揚文化，p65。

兩層寫有「福路全壽」、「百子亭」等的「七娘媽亭」。表列為信眾準備的供品及其特別意涵：

表一、「做十六歲」供品一覽表

供品	代表意涵
甘蔗	有頭有尾、節節高升。
紅蛋	蛋為圓形，象徵團圓，紅色象徵吉慶。
麻油雞 酒	視七娘媽為孩子的母親，為其進補。
圓仔花	此花好生好養，藉此象徵孩子容易生養，「圓」象徵圓滿發達。
甜芋	象徵俗語「呷甜芋才有好頭路」。

資料來源：〈府城開隆宮拜契與做十六歲儀式之研究〉，2003，方雅玳。

「做十六歲」舉行的時間為每年的農曆七月七日，由家長為青少年準備祭品前往七娘媽廟²⁰祭拜七娘媽，祭拜完畢由家長手持七娘媽亭，以男生向左繞三圈、女生向右繞三圈的方式由七娘媽亭之下鑽過，男生稱之「出鳥母宮」²¹、女生為「出婆姐間」²²，一般則將兩者通稱為「躐桌腳」，在青少年往返三次之後，將七娘媽亭以及「做十六歲」專用的紙錢「婆姐衣」放入火中焚燒獻給七娘媽，最後將掛在頸上或手腕上的綵脫去，完成「脫綵」的儀式，也象徵脫離了七娘媽的庇佑、向家族宣告自己已成年，必須完全為自己負責了。

²⁰ 台南市過去多為前往開隆宮，但在擴大舉行文化藝術節之後，漸漸有信眾會前往臨水夫人廟以及安平開台天后宮舉行成年禮。

²¹ 除了七娘媽及床母之外，也有人認為小孩未滿十六歲之前，天上的仙鳥—鳥母也會看顧未成年的小孩。

²² 婆姐，為註生娘娘的女婢，受過去社會重男輕女的觀念影響，認為女孩僅由婢女照顧即可。

(四)小結

在這一章當中首先要釐清的觀念是，「做十六歲」並非僅存、起源於台南一地的特殊類型成年禮，會造成民眾的誤認是因為目前台南市保存了較為完整，且與公部門所推動的文化藝術觀光節做結合。「做十六歲」此一成年禮的起源在本篇論文中尚無法考證，但可以清楚的在文獻回顧中發現，在中國大陸閩、浙沿海也有相同的成年禮習俗。

「做十六歲」此一成年禮的產生與七娘媽信仰是息息相關的，由於民間相信七娘媽、床母等女性神祇為兒童的守護神，因此發展出拜契、掛綵等祈求神祈看顧孩童的做法，也因此傳統漢族社會所認定的成年：「十六歲」的時候，發展出以感謝七娘媽的庇佑為主的成年禮儀式。由這樣的脈絡發展中可以看出，「做十六歲」可說是一個由神佛信仰衍伸出的成年禮，而透過各地方志以及相關文獻的陳述也可以發現過去社會中對於家族勞動力的成長的重視，以及希望孩子可以承續家庭、社會責任的交付這樣的期待。

二、鬥陣來府城「做十六歲」

自民國 88 年(1999 年)以來，不論是台灣或是全球皆掀起了一股「無煙囪產業」的熱潮，而其中最引人注目的就是文化觀光產業，而台南的「做十六歲」也。搭上了這樣的趨勢，成為台南市政府文化觀光政策當中的一環。以下透過全球文化觀光政策的趨勢分析，進而聚焦在台灣的文化觀光政策之上，透過這樣的分析脈絡，來了解在文化觀光政策之下的「做十六歲」會是什麼樣的新風貌。

(一)由文化觀光政策談起

1999年，聯合國的國際文化紀念物與歷史場所委員會(ICOMOS, International Council on Monuments and Sites)頒布了「國際文化觀光憲章」(International Charter on Culture Tourism)，希望這部憲章可以成爲國際對於文化觀光政策的公約。整部憲章分爲四個部分，包括了憲章的思潮(The Charter Ethos)、觀光與文化資產的動態互動(The Dynamic Interaction between Tourism and Culture Heritage)、憲章目標(Objectives of The Charter)和憲章原則(Principles of The Charter)²³。

而在憲章當中可以很清楚的看到，所謂的「文化觀光」或是「文化遺產」並不是只有有形的建築、古蹟、祭典等，也不單指無形的習俗、語言、歌謠等，而是兩者並存的。而在這部憲章當中，也提出了將文化資產經濟化的說法，而在這之前的大前提則是對於文化資產的維護以及在推動文化觀光產業的時候必須完全避免對於文化資產的傷害及破壞，強調了經濟性、在地性、永續性、動態性以及真實性。自1999年聯合國「國際文化觀光憲章」公諸於世之後，加上2000年適逢千禧年的影響²⁴，各國所重視的21世紀新興無煙囱產業除了科技產業之外，另一個積極發展推動的即爲文化觀光產業。歐盟(Europe Union, EU)即在2000年提出了「歐洲文化之都」(European Capital of Culture)及「文化2000」(Culture 2000)的三階段合作發展計畫²⁵，依世界觀光組織(WTO)的統計，2006年前往歐洲觀光旅遊的旅客約達4億人次，占全球觀光旅遊市場55.44%²⁶，歐洲各國除了利用本來即有的觀光資源之外，更以國家的力量試圖使文化及觀光可有動態性的互動。

在台灣，於民國60年(1971年)成立交通部觀光局，總攬台灣觀光

²³ 參考自國際文化紀念物與歷史場所委員會(ICOMOS)官方網站，筆者自行整理。<http://www.icomos.org/>，最後檢索日期：2010/12/15。

²⁴ 在許多西方國家，千禧年會擴大大舉辦相關跨年慶祝活動，並且配合慶祝活動推動相關的旅遊行程。

²⁵ 〈國內文化觀光推動策略之研究〉，2007，廖源隆，中國科技大學建築研究所碩士論文，p32。

²⁶ 參註25，摘要。

事務，旅行社、觀光旅館等相關觀光產業皆屬觀光局管轄範圍；民國 70 年(1981 年)，行政院文建會成立，專職負責文化建設等統籌工作以及推動文化建設等相關活動，與觀光局各司其職互不隸屬，一直至民國 91 年(2002 年)政府推動「挑戰 2008—國家重點發展計畫」，其中將「觀光客倍增計畫」及「文化創意產業發展計畫」納入，而由此開始，台灣政府開始正視文化與觀光相結合的重要性以及可行性，隨著中央政府的推動，各地區政府也紛紛設置文化局或觀光處等專職處理相關業務的部會。以台南市為例，台南市政府在民國 93 年(2004 年)設置文化觀光處，其下分為文化事業科、文化資產科、文化發展科、古蹟維護科、社區營造科、觀光發展科、台南市立文化中心及台南市立圖書館等，將古蹟等文化資產與觀光、文化中心、圖書館等相結合，之後所推動的府城「做十六歲」文化觀光藝術節、鄭成功文化節、孔廟文化節、媽祖文化節、府城行春等都是將台南當地文化與社區營造、觀光同時推動所帶來的正面效益。

(二)府城「做十六歲」文化觀光藝術節

在台南市政府的文化觀光政策當中，將實際推動文化觀光的單位訂為為社區，而將地方文化做為推動的主要焦點，因此自民國 88 年(1999 年)以來，台南市政府即將「做十六歲」納入社區總體營造政策當中的一環，²⁷以「五條港發展協會」²⁸為主以及「運河聯盟」²⁹和五條港地區有著深厚地緣、歷史關係的民間或宗教團體³⁰與文化觀光處合作，先將「做十六歲」以社區總體營造的方式舉辦「台南七夕節」，透過

²⁷ 參考台南市政府文化觀光處網站整理而成。http://newculture.tncg.gov.tw/home.php，最後檢索日期：2010/12/15。

²⁸ 包含了五柳枝生活文化協會、北勢街歷史環境再造小組、台南市基督教青年會、台灣基督教長老教會看西街教會、台灣臨澗堂施氏大宗祠管理委員會、神興宮管理委員會、崇福宮管理委員會、台南市協進國小、台南市金城國中、黑橋工作站、成功大學五條港發展工作群等民間及宗教團體。

²⁹ 包含了協進國小、金城國中、立人國小以及新南國小等。

³⁰ 如主辦「做十六歲」儀式的開隆宮，以及臨水夫人廟、鹿耳門正統聖母廟等廟宇。

民間團體以及主辦「做十六歲」的開隆宮廟方協助，開始舉辦集團式的「做十六歲」，接著在民國 91 年(2002 年)擴大成爲「府城『做十六歲』國際七夕文化觀光藝術節」，除了一系列的藝文表演活動之外，較重要的還有與日本仙台、京都兩市結爲姊妹市，在文化節舉辦過程當中，將京都的「乞巧奠」星祭儀式、仙台的「七夕祭」掛飾以及台南「做十六歲」傳統古禮在台南市的古蹟重現，並在民國 94 年(2005 年)首次加入「府城女兒節」，顛覆傳統中重男輕女的概念，藉此傳達兩性平等的概念。³¹

在府城「做十六歲」文化藝術節當中，除了在農曆七月七日七娘媽誕辰時有集體式的「做十六歲」，主辦單位也舉辦了科儀訓練課程，考量到有些家長因時間無法配合的關係³²，必須在家中自己爲孩子舉行儀式，因此透過介紹「做十六歲」的儀禮，並教導家長及參加儀式的青少年在儀式過程的注意事項、祭品準備、相關器具準備等等，也希望透過這樣子的訓練課程，可以在「做十六歲」越來越走向廟會活動化的過程當中仍然保留了傳統的價值及其意義。

在「做十六歲」這項成年禮由個人舉行儀式轉變成團體式的成年禮之後，其儀禮也產生了變化以及增加了不同的活動。在儀禮變化的部分，最大的不同就是廟方增設「狀元亭」³³之後的改變，在電話訪談過程當中，廟方³⁴提及在「做十六歲」成爲集體式的成年禮後，參加人數倍增，而開隆宮原本的場地不堪負荷，因此將七娘媽亭的擺設位置做了調整，而爲了不讓參加儀式的民眾及七娘媽亭風吹雨淋，加上現代 16 歲的青少年適逢高中聯考，所以將用以遮蔽風雨的亭子以更華麗

³¹ 參考「2010 府城七夕十六歲藝術節官方網站」，筆者自行整理。<http://tn16.tncity.tw/>，最後檢索日期：2010/12/15。

³² 2010 年(今年)的農曆七夕爲國曆 8 月 15 日星期一。

³³ 爲一臨時搭建的棚子，由於場地緣故，廟方將「做十六歲」場地移至戶外，爲避免七娘媽亭及相關儀式所需物品遭風吹雨淋而損壞，因此搭設臨時帆布雨棚。爲了活動的豐富度，還設計「狀元遊街」之活動，但因與「做十六歲」較無相關，在本文中略過不提。

³⁴ 開隆宮廟方主要報導人爲王主委，男，70 多歲，自民國 78 年起擔任開隆宮主任委員至民國 95 年 9 月卸任。

的方式裝飾，並稱爲「狀元亭」。而在過去「做十六歲」的慣習以及民國 74 年(1985 年)所公告的「成年禮祭祀程序」當中，到廟中第一件事即爲祭拜天公以及七娘媽，在祭拜完畢之後，由家長將七娘媽亭抬起，讓參加儀式的青少年由七娘媽亭之下鑽出，也就是民間一般所稱的「出烏母宮」、「出婆姐間」以及「跋桌腳」；在增設狀元亭之後，現在已直接由開隆宮廟方統一製作一個大型的七娘媽亭並擺放於狀元亭中的供桌上，不再需要由父母抬起七娘媽亭，可以直接由供桌底下鑽過完成儀式。有關狀元亭的設立，廟方也提到主要還有考量到七娘媽亭價格不菲，一座需要上千元，不是每個家庭都有能力負擔，加上有些由外地來參加「做十六歲」的民眾，並不知道需要準備七娘媽亭，但參加儀式的青少年看見別人可以跋桌腳，也會產生想要經過此儀式的想法，因此在考慮種種因素之後，增加了狀元亭的設立。

除了跋桌腳這個儀式以及狀元亭的額外增設之外，現在的「做十六歲」還有一些與過去不同的變化：

1.七娘媽亭：過去的七娘媽亭多爲二至三層，現代的七娘媽亭則沒有硬性規定，雖然廟方已經設立一個大型的七娘媽亭供所有參加儀式的民眾使用，但仍有民眾會認爲自己準備較爲誠心，而自行準備的七娘媽亭層數以及其上所繪的圖樣在筆者觀察當中發現似乎並沒有限制，但因本文寫作時間限制，未能求證。

2.供品：過去的社會一般家庭的經濟能力不若現在，雖然認爲七娘媽有七位、供品須準備七份，但礙於經濟環境限制，有些前往祭拜的民眾僅會準備一份或是將一份的量再分爲七等份。而對現在的一般家庭而言，準備七份供品並不會造成經濟上太大負擔，因此供品的豐富度也相對比以前高，也有民眾會準備並沒有在古禮當中所祭拜的祭品，甚至提供現代專櫃化妝品供七娘媽打扮、梳洗，足見傳統祭拜禮俗與現代社會的相結合。

3.與公部門合作：自台南市政府將「做十六歲」納入社區總體營

造當中的一環之後，對於「做十六歲」本身最大的影響有三：

(1)儀式需配合公部門行程：配合公部門行程的部分，廟方表示主要是「做十六歲」的儀式需由市長主持，因此需配合市長行程，加上政府所舉辦的相關科儀訓練過程也需要開隆宮等廟方的配合；

(2)宣傳方式現代化：由於成為地方政府推動的文化觀光活動當中的一環，「做十六歲」的宣傳方式便由過去廟方公告儀式時間轉換為藉由政府部門力量做全國性的宣傳；

(3)活動多樣化：為配合政府欲將「做十六歲」包裝成為台南市的夏季節慶的方向，另外也增加了許多文化交流、藝文活動、青少年參加的成長營隊等，在民國 91 年舉辦的文化節甚至結合了反飆車的宣導活動。

4.過鵲橋：由於「做十六歲」儀式的舉行日期為農曆七月七日，不僅是七娘媽誕辰同時也是七夕情人節，在活動擴大之後，廟方增設了鵲橋，不只參加「做十六歲」的青少年需要在跋桌腳之後走過鵲橋象徵儀式完成，也歡迎交往中的男女手牽手走過鵲橋，祈求戀情順利。

府城「做十六歲」文化觀光藝術節在經過上述種種或大或小的改變之後，以下以民國 99 年所舉辦的文化觀光藝術節為例，將文化觀光藝術節的活動內容表列如下：

表二、2010 府城「做十六歲」文化觀光藝術節系列活動

活動名稱	活動內容	活動時間/地點
自行車環台。	邀請滿 16 歲的青少年與父母及朋友一同騎單車環台挑戰自我。	2010/8/4~2010/8/13, 以逆時針方向沿台 1 線、台 9 線及台 11 線完成。
Youth 玩創營	藉由名人講座以及邀	2010/6/9~2010/8/13, 分

	請國內外藝術表演者來替 16 歲青少年上課，藉由藝術的力量希望讓青少年聽見世界、舞動青春。	別在各高中舉辦講座，8/7~8/12 在台南鹿耳門天后宮 ³⁵ 舉辦為期六天的集訓營隊。
國際七夕交流展	分為靜態展及動態展，邀請京都、仙台以及廣州三地的文化協會至台南舉行文化交流展覽。	2010/8/8~2010/8/16，在台南公會堂 ³⁶ 分地舉行靜態及動態體驗展覽。
「做十六歲」科儀展	透過靜態展覽「做十六歲」所需物品、紀錄片播放以及動態古蹟廟宇導覽，幫助參加民眾更加了解「做十六歲」的傳統儀禮。	2010/8/6~2010/8/16，在文化資產總管理籌備處南部辦公室 ³⁷ 舉行靜態展覽，台南市區各古蹟廟宇進行動態導覽。
府城女兒節	為期兩天半的營隊，學員為國小應屆畢業女生，透過營隊過程，希望讓新一代的	2010/7/15~2010/7/17，在台南市社會福利大樓 ³⁸ 以及台南公會堂舉行。

³⁵ 位於台南市安南區城安路 160 號，最早祭祀紀錄可追至十二世紀末，在十七世紀時由鄭成功大興土木翻修，並奉為「鹿耳門媽」，民國 70 年正名為「正統鹿耳門天后宮」。

³⁶ 位於台南市民權路二段 30 號，原址為清朝年間士紳所建之吳園，直至日據時期仍為士紳聚會之處，因此台南人又稱之為「吳園藝術中心」或「台南公館」。

³⁷ 隸屬於行政院文化建設委員會，於 2007 年 7 月成立，總處位於台中市，由台南市「國立文化資產研究保存中心籌備處」以及南投中興新村「行政院文化建設委員會中部辦公室」以及國立傳統藝術中心三個機關移撥人力整合而成，原本的國立文化資產研究保存中心籌備處則更名為「文化資產總管理籌備處南部辦公室」。

³⁸ 位於台南市中華西路二段 15 號。

	女孩更認識自己，累積更多能力進入未來社會。	
十六歲少年營	為期五天四夜的營隊，學員為年滿十六歲之學生，與十鼓擊樂團合作，透過營隊活動內容讓青少年學習「做十六歲」傳統儀禮，並參加藝術節開幕活動表演。	2010/8/11~2010/8/15，於台南大學 ³⁹ 舉行。
創意市集	以十六歲為主題徵選攤位，並同時推出台南懷舊景點影像攝影以及街頭藝人的表演。	2010/8/13~2010/8/15，於台南市政府前廣場舉行。
科儀訓練	透過傳統「做十六歲」科儀的教學，讓古禮一代接一代的傳承，並讓選擇自行在家舉行成年禮的民眾更了解需要準備及注意的事項。	2010/7/24、25，分為兩梯次在台南市政府一樓授課。
國內外藝文團體表演	邀請國內外著名藝文團體如廖末喜舞蹈劇	2010/8/13~2010/8/15，於文化藝術節主場地

³⁹ 位於台南市樹林街二段 33 號，1898 年創校，民國 76 年改制為國立台南師範院，於民國 93 年正式改制為台南大學。

	場、雲力思、森巴巽他樂團等在府城「做十六歲」文化藝術節主場地及副場地 ⁴⁰ 表演。	及副場地進行演出。
十六歲劇場	由台南在地最年輕劇團「鐵支路邊創作體」與最年長「魅登峰創作劇團」共同將「做十六歲」傳統儀禮加入現代元素編制為舞台劇，透過輕鬆活潑的方式讓更多民眾認識「做十六歲」。	2010/8/8~2010/8/15，於遠東百貨廣場、新光三越廣場、台南市立文化中心假日廣場以及台南公會館等地演出。
十六歲希望地圖	與 Google Map 結合，徵求民眾將想要對未來、過去、現在十六歲的自己所說的話投稿至主辦單位，構成一幅充滿希望的地圖。	2010/7/19 開始徵稿至 2010/8/15 日截止。

資料來源：2010 年府城「做十六歲」文化藝術節官方網站，筆者自行整理而成。

⁴⁰ 府城「做十六歲」文化藝術節主場地為孔廟文化園區，副場地則包含了台南火車站、大遠百、新光三越、台南市立文化中心假日廣場、台南公會館、國立台灣文學館、國立台灣大學、正統鹿耳門天后宮、忠義國小、開隆宮等地。

(三)小結

在這一章當中，一開始先由全世界性的文化觀光政策很概要的提起，在了解世界的文化觀光趨勢之後，再回頭來看看台灣全國性以及各地方政府的文化觀光政策。由於本篇論文主要論述重點並不是擺在文化觀光政策在台灣是如何推行，因此對於文化觀光政策在台灣推行的過程並不多做贅述。

台南市政府將「做十六歲」納入文化觀光政策當中的社區總體營造之後，對於儀式本身並沒有產生非常巨大的改變，較多的改變在於其他活動的增加以及活動規模的擴大，但相對於儀式本身的改變，在納入文化觀光政策當中之後，更大的變化是產生在主導權的轉移，過去由個人、家庭為單位舉行的儀式，現在變成了集團性、跨地域性的成年禮，對於個人、家庭、社會有沒有影響或改變則是下一章節要討論的重點。

三、文化政策對傳統祭儀的影響

(一)過渡儀式的內涵

法國人類學家 A. van Gennep 所提出的「過渡儀式」理論，在研究生命禮儀的領域當中是最常被應用到的一個理論，Gennep 認為通過生命中的種種過渡儀式，社會不需改變結構而可以賦予人們新的身份，而透過儀式的公眾化、權威性等等特質，也提醒了人們社會所提供的相同關係與權利和義務，而每個儀式當中必定包含「分離」、「轉換」以及「整合」等三個層面；後來接續 Gennep 理論的 Victor Turner 也根據這三個層面修正過渡儀式理論，以下將以「做十六歲」為主要分析對象，以過渡儀式理論來看「做十六歲」儀式當中所包含的意義：

1. 「分離」(separation)：Gennep 認為每個儀式當中都包含了某一個人由本來的群體脫離，而準備前往另一個群體或是生命階段的過程，以「做十六歲」的儀式過程為例，儀式當中的「踰桌腳」即代表了青少年脫離了未成年階段，即將離開七娘媽以及家庭的庇護、承擔成年人的責任這樣的抽象時間概念具像化。

2. 「轉換」(transition)：過渡儀式當中討論的轉換層面認為，當一個人已經脫離了他本來的群體或階級，但尚未到達下一個群體或階級的過程稱為「轉換」，通常處於這階段的人們是必須遵守某些特定的社會規範以及禁忌的。以做十六歲的儀式為例的話，參加成年禮的青少年在踰桌腳以及過鵲橋的過程中，就是一種轉換的階段，透過這樣的儀式動作進入下一階段之後，也向社會宣告了自己身份上的改變。

3. 「整合」(incorporation)：整合是儀式中最後一個階段的層面，代表正在進行儀式的人們完成了整個儀式準備重返社會或是群體，不再有加諸在身上的特定禁忌或規範，並獲得了新的身份。在做十六歲的過程中，青少年踰桌腳、走過鵲橋之後即代表他脫離了青少年時期，通過儀式取得成年人的身份，以過去的台南地區為例，社會大眾沿襲漢族傳統認為的成年十六歲，加上當時在五條港地區的工作環境背景，完成了「做十六歲」的青少年所要面對的是社會、家庭的責任，不再是過去可以依賴的小孩了。

「分離」、「轉換」以及「整合」三個層面在儀式中所佔的比例並不一定，例如結婚強調的是兩個個體以及家族與社會的整合；婦女生產後坐月子則是一種身份轉換的過程；而喪禮代表的就是生與死之間的分離了。在「做十六歲」這個成年禮當中，筆者認為佔最大部分的是「轉換」以及「整合」，也因此「做十六歲」被納入文化觀光政策當中之後，儀式過程及其核心內容並沒有太大的改變，僅在七娘媽亭的製作以及是否由家長舉起亭子讓青少年鑽過這兩點有所不同，而增加的過鵲橋，除了讓戀愛中的男女藉由鵲橋祈求戀情順利之外，

由於在過去的社會環境當中，年滿十六歲同時也象徵了到了可以嫁娶、成家的年紀，在現代的社會當中結婚成家的普遍年齡已與過去不同，但藉由走過鵲橋的過程不但是「轉換」了青少年的身分，同時也象徵了青少年已經跨越到另外一個階段，不再是小孩子、可以試著認識異性甚至開始一段戀情了，而在走過鵲橋之後便重新與社會「整合」、獲得新的身分及認同。由於主要的儀式過程沒有產生太大的變化，研究者可以明顯的觀察到在此一生命儀禮當中通過儀式具有相當的重要性及不可取代性，因此產生變化的部分在於增加外圍活動，而不是針對儀式本身進行更動。

(二)共同歷史記憶及在地意識的凝聚

自民國 88 年(1999 年)台南市政府將「做十六歲」納入社區總體營造當中的一環之後，對於在民國 70 年代即漸漸式微⁴¹的成年禮來說，無疑是注入了一注強心劑，透過公部門的宣傳以及多樣化的活動，有越來越多的人參與了這一項逐漸被塑造成台南市夏季節慶的活動。

在訪談過程當中，筆者主要訪談對象除了家族中的親友長輩之外，也包含了與筆者年紀相仿的同輩友人，有參加過台南市政府集體舉辦的「做十六歲」的友人提到：「在當年去參加這個儀式的時候，並不會覺得自己很特別，或是有參加過才是台南人。但是當離開台南到台北念書之後遇到同樣是台南來的學生就會發現，都有參加過這樣的成年禮，聊天的話題比起別人多很多，與別的縣市、沒有這種特殊節慶的人比較起來，就會覺得身為台南人很好，有著跟別人不一樣的記憶。」⁴²，也有另外一位友人提到：「在外地認識同是來自台南的人就覺得很親切了，如果在聊天的時候也發現到都知道有『做十六歲』，或是都

⁴¹ 報導人同註 32，為開隆宮王主委，經筆者整理摘要而成。

⁴² 報導人為賴小姐，女，23 歲，台南人，畢業於私立中國文化大學中國文學系。

有參加過的話，感覺就又份外熟悉。」⁴³。這一次的訪談對象因為時間限制，因此與筆者年紀相仿的受訪者僅有三位，有兩位分別為筆者國中及高中時期的同學，另外其一位則是筆者在高雄念書的親妹妹，三位受訪者皆為在台南出生長大的民眾，而選擇受訪對象考量的原因在其中有兩位有參加過「做十六歲」，另外一位則無，在有限的時間及論文篇幅限制之下，透過這樣的比較從中分析參加過與沒有參加過「做十六歲」的差異。

而在這一節試圖討論的「在地意識」當中，可以發現當參加「做十六歲」或是「府城『做十六歲』文化觀光藝術節」的青少年，在參加儀式或活動的當下並不會特別對於台南當地有著不同的特殊情感，也就是說，對於台南這個城市、受訪者自己的故鄉的情感，並不是在參加「做十六歲」的當下產生，而是在離開故鄉或是與非台南出生的人相比較之後，才會產生「台南人與非台南人的不同」、「因為自己是台南人、參加過『做十六歲』所以與別人不同」。而對於沒有參加過「做十六歲」的人而言，有沒有參加過這個儀式對他來說並不會影響到自己本身對於台南的情感，僅會覺得是一個台南很大的夏季活動或是一個在台南很重要的傳統儀式。

台南市政府文化觀光處在推動「府城『做十六歲』文化觀光藝術節」之時，並未設定將此一文化觀光藝術節的作用定位在凝聚台南當地的在地意識，但是在活動漸趨成熟、知名度擴張之後，反而使民眾更容易將「做十六歲」此一成年禮與台南做連接，而本來漸趨式微的成年禮，在擴大舉辦之後吸引了更多的民眾參加，也使得每一年參與過「做十六歲」的民眾漸漸累積出相同的歷史記憶。如同前言所敘，參加過的青少年本身並不會在當下對於台南當地以及「做十六歲」有特殊情感，但在與非台南人接觸之後，卻會發現台南人與其他人不同之處，而因為這些特殊情感凝聚而成的在地意識也與一般地區所產生

⁴³ 報導人為陳先生，男，23歲，台南人，就讀於國立台灣大學園藝學系。

的在地意識有所差異，台南當地因「做十六歲」凝聚而成的在地意識則有較為深厚的歷史文化及傳統祭儀所累積而來的背景。

(三)功能性的變遷

本篇論文所訪問的報導人，除了上節所列三位以及開隆宮的王主委之外，由於時間限制關係，另外訪問的報導人為筆者的祖父、父親以及在過去參加過「做十六歲」的父執輩友人(叔公)，訪問對象的考量則在於筆者的祖父及叔公會參加過「做十六歲」，而筆者的父親則未參加。在過去的社會環境背景之下，傳統仍續採用漢族所認為「十六歲為成年」的慣習，而非現今民法所規定之十八歲，因此對於老一輩的民眾而言，參加「做十六歲」為人生很重要的一個過程，儘管在日據時期之後過去滿十六歲才能領全薪的時代背景已淡化⁴⁴，但傳統家庭仍認為過了十六歲之後，青少年已進入人生另一個階段，也開始需要承擔家庭的責任，筆者的叔公在接受訪問時即表示：「以前除非是家庭環境沒辦法，一般都會自己在家幫長子「做十六歲」。我自己就有參加過，做完當天我爸爸就很語重心長的對我說『長大了，要明白你身上還有這個家的責任在，不能再像小孩子一樣了。』。」⁴⁵，而當筆者訪問自己的父親時，由於父親並未參加過「做十六歲」，但他也表示：「滿十六歲的時候剛好高中，家裡的環境沒辦法幫我做、也不知道要怎麼做，但是外婆有送我一條金鍊子，也交代我要開始懂事、幫忙分擔家裡責任了。」⁴⁶。

由上述訪談資料當中可以發現，不論有沒有替青少年舉辦「做十六歲」，在過去對家長而言，十六歲是一個成年、可以獨當一面的年紀，而在過去的時代背景中，「做十六歲」是一個自發性的成年禮，

⁴⁴ 報導人為開隆宮王主委，詳見註 32。

⁴⁵ 報導人為林先生，65 歲，台南市人，過去自行開設貿易公司，現已退休。

⁴⁶ 報導人為楊先生，50 歲，台南市人，現為水果攤販，為筆者的父親。

由家長、外婆以及親友在家裡替青少年舉行成年禮，對於青少年而言，則是脫離孩提時代的開始，不再是在家中被疼寵的孩子，而是必須承擔起相當責任的成年人；對家長以及整個家庭而言，象徵的是孩子進入了新的生命階段，開始可以獨當一面，而家長的階段性任務也暫告一段落了；以整個社會的角度來看，則是將經過成年禮的這個個體以另外一種身分重新整合入群體。

在「做十六歲」被整合入台南市政府的社區總體營造當中之後，沉寂一時的成年禮有了全新的風貌，參加的民眾也從台南本地的青少年擴展到全台各地，但是在訪問參加「府城『做十六歲』文化觀光藝術節」的民眾可以發現，成年禮對於個人、家庭以及社會的功能性已與過去不同，賴小姐即表示：「不會因為參加過做十六歲就覺得自己已經成年，畢竟法定規定成年年齡是十八歲，很多可行使的權力像考駕照、投票等等，都要等滿十八或二十歲才可以用，『做十六歲』對我來說並不是那麼重要，只是家人說是傳統成年禮、台南市政府又有舉辦活動，加上當時有朋友要一起去，才會特別去參加。」⁴⁷，陳先生則表示：「十六歲是過去認為的成年吧？我覺得對現在的台灣民眾而言，十八歲比較重要，會想要去參加主要是因為台南市政府有在復振，又是我們台南傳統不一樣的成年禮，參加之後我的家人也沒有把我當成年人看待，雖然我認為他們一直到我30歲也還是會把我當小孩子。」

⁴⁸。

在不同的訪問對象當中可以發現，對於與筆者年紀相仿、較為年輕的世代來說，「做十六歲」的重要意義並不在於成年，或許是台灣法令規定以及現代人與過去相較起來較不重視傳統成年禮，參加者並不認為自己參加過就是個成年人，而沒有參加過的則認為參加與否，對於自身的影響不大⁴⁹；對於家庭而言，筆者的父親認為：「你去參加

⁴⁷ 報導人為賴小姐，詳見註40。

⁴⁸ 報導人為陳先生，詳見註41。

⁴⁹ 報導人為楊小姐，20歲，台南市人，就讀於私立文藻外語學院，為筆者的親妹妹。

這個成年禮，又不像以前那樣可以開始領全薪或是十六歲就可以投票了。」⁵⁰，從這樣的回答可以看出，過去家庭會認為參加「做十六歲」之後的青少年在家庭當中就有了新的身分，但現在的家庭除了因為經濟環境不若過去需要大量人力來支援、分擔家計，加上少子化的影響，對孩子的期許及教育等等與過去的社會環境也相差甚遠，也因為如此，「做十六歲」對於家庭而言不再是一件大事，功能性及重要性也遠不及過去；對社會結構來說，由於民法規定的成年年齡為十八歲，以及考取駕照、結婚、投票等等都有民法規定的法定年齡限制，因此十六歲對於社會大眾而言，並不是一個具有重大決定性的年齡階段。

四、總結

本篇論文首先針對「做十六歲」此一漢族特殊類型成年禮的歷史背景加以簡介，有鑑於在文獻回顧的過程當中，常可以發現地方文史工作者將「做十六歲」稱為起源自台南地區的成年禮這一點，因此特別將由七娘媽信仰發展而成的「做十六歲」及其影響地區做一概括性的介紹，由於限於本文篇幅以及研究時程，對於此成年禮的歷史起源則不多作著墨。

在本文的前面兩章，筆者特意以章節可以互相對照的方式將過去「做十六歲」傳統的儀式與現今和文化觀光政策相結合之後的「做十六歲」分別呈現，而在傳統儀式內容的介紹之後，再由文化觀光政策在全球的影響及起源切入，進而聚焦於台灣的文化觀光政策發展概述，最後將「府城『做十六歲』文化觀光藝術節」發展的脈絡及擴大之後的活動內容作簡介。最後一章則是基於前兩章的基礎，分別藉由儀式理論、共同歷史記憶及在地意識和功能性的改變三個部分去做分析。

在最後一章的分析當中可以發現，「做十六歲」的儀式本身在文

⁵⁰ 報導人為楊先生，詳見註 44。

化觀光政策的加入後，其儀式內涵並沒有太大的改變，以 A. van Gennep 的過渡儀式理論來分析，在文化觀光政策的進入之後，新加入的「過鵲橋」在過渡儀式當中也恰如其分的扮演了「分離」至「整合」當中的橋樑。但此成年禮的擴大舉辦，卻成了台南當地在地意識的凝聚的助力，吸引了更多人的參與，使得更多人有著相同的歷史記憶，最後凝聚出來的在地意識，也與一般所談的在地意識有著更深一層的歷史及文化背景。最後本章所分析的功能性的改變，由於現今社會經濟環境以及家庭結構的不同，而使得「做十六歲」對於個人、家庭及社會的影響及功能性有所不同，與過去相較而言，現在的「做十六歲」呈現的是一個如同廟會式、與藝文活動相結合的成年禮，傳承傳統儀式及藝文活動的表演取代了象徵成年的實質意義。

在現今的社會當中，由於文化保存的意識漸漸高漲，越來越多的有識之士開始注意到文化保存的重要性，也配合現代社會的大環境以及與過去相異的文化背景針對傳統祭儀、歌謠、音樂等等進行「與現代融合以保存傳統」的工作。在本文的分析當中可以發現，台南市政府文化觀光處雖然將「做十六歲」與現代文化觀光政策相結合，但是對於文化本身並未進行太大的更動，僅針對外圍活動做不同或是擴大的設計，而這樣的作法筆者認為對於文化保存是相當正面的影響，一來可藉由與公部門的相結合而獲得更多資源進行課程設計或是宣傳等；二來則可藉著多樣化的活動來吸引更多民眾，甚至可以將目標群眾放在台南本地之外的遊客。在文化保存或復振的過程中，也許常聽見有些聲音認為這樣是背離傳統，但筆者認為，將傳統技藝、歌謠、祭典、儀式等等與現代政策、宣傳、活動等適度的結合，可以更活化需要我們繼續保存、傳承下去的重要文化遺產。

參考書目

專書

1. 帕深思(T. Parsons)等著，黃瑞祺編譯：《現代社會學結構功能論選讀》，台北：巨流出版，1981年。
2. 台南市文獻委員會編：《台南文化》，台南市：台南市政府出版，1986年。
3. 劉還月著：《台灣的歲節祭祀》，台北市：自立晚報社出版，1991年。
4. 涂爾幹(Emile Durkheim)著，芮傳明、趙學元譯：《宗教生活的基本形式》，台北市：桂冠出版，1992年。
5. 內政部編印：《禮儀民俗論述專輯一第七輯》，台北市：內政部出版，1997年。
6. 黃文博著：《站在台灣廟會現場》，台北市：常民文化出版，1998年。
7. 李秀娥著：《祀天祭地—現代祭拜禮俗》，台北縣：博揚文化出版，1999年。
8. 范勝雄著：《府城的節令與民俗—透視府城月令習俗》，台南市：台灣建築文化出版，2000年。
9. 遠流台灣館編著：《台南歷史深度旅遊》，台北市：遠流出版，2003年。
10. 葉國良等著：《漢族成年禮及其相關問題研究》，台北市：大安出版，2004年。
11. Victor Turner 著，黃劍波、柳博贊譯：《儀式過程—結構與反結構》，北京：中國人民大學出版，2006年。
12. 庄孔韶主編：《人類學經典導讀》，北京：中國人民大學出版，2008年。

年。

13. 金門縣文化局編著：《生命的歷程—金門的節慶與禮俗》，金門：金門縣文化局出版，2009年。

學位論文

1. 楊嵐雅，〈台灣主要民俗活動應用於文化觀光方式之研究〉，台中：私立逢甲大學建築及都市計畫研究所碩士論文，1993年。
2. 方雅玳，〈府城開隆宮拜契與做十六歲儀式之研究〉，台南：國立台南師範學院鄉土文化研究所碩士論文，2003年。
3. 郭俊良，〈臺南市歷史性城區文化資產路徑與生活文化觀光建構之研究〉，台南：國立成功大學建築研究所碩士論文，2004年。
4. 蘇進長，〈遊客對文化觀光認知之研究：以台南孔廟文化園區為例〉，嘉義：南華大學旅遊事業管理研究所碩士論文，2005年。
5. 廖源隆，〈國內文化觀光推動策略之研究〉，中國科技大學建築研究所碩士論文，2007年。
6. 賴松慶，〈文化政策與社區發展關係之研究〉，台北：國立政治大學公共行政研究所碩士論文，2010年。

期刊論文

1. 余光弘，〈A. van Gennep 生命儀禮理論的重新評價〉，台北：中央研究院民族學研究集刊第60期，1986年。
2. 黃應貴，〈記憶、認同與文化〉，台北：中央研究院近代史研究所「記憶載體與近代中國的認同建構」學術研討會，2005年。
3. 傅朝卿，〈文化資產在地域發展中的核心價值〉，台北：行政院文化建設委員會，文化景觀及工業遺址的新趨是國際研討會論文集

2006年。

網路資料

1. <http://tn16.tncity.tw/>，府城七夕做十六藝術文化節官方網站，最後檢索日期：2010/12/15。
2. <http://www.tncg.gov.tw/default.asp>，台南市政府全球資訊網，最後檢索日期：2010/12/15。
3. <http://newculture.tncg.gov.tw/home.php>，台南市政府文化觀光處官方網站，最後檢索日期：2010/12/15。
4. <http://www.cca.gov.tw/main.do?method=find>，行政院文化建設委員會官方網站，最後檢索日期：2010/12/15。
5. <http://taiwan.net.tw/w1.aspx>，交通部觀光局官方網站，最後檢索日期：2010/12/15。
6. <http://www.icomos.org/>，聯合國國際文化紀念物與歷史場所委員會 (ICOMOS, International Council on Monuments and Sites) 官方網站，最後檢索日期：2010/12/15。

師評：

- 一、 本文主要以台南地區為主體，從過去與當前文化觀光藝術節中有關「做十六歲」的儀禮進行比較分析，認識到此一儀式內容未因公部門的介入而產生巨變，卻藉由多元之活動，吸引民眾的熱情參與，重新體驗傳統文化的實質內涵，提高文化認識的參與度。
- 二、 資料運用豐富，資料整理分析頗具條理，能夠達到預期之研究目的。
- 三、 題目聚焦稍顯不足，問題意識可再具體化。
- 四、 多為前人二手資料，開創性不夠。