

田家炳中華文化中心

Newsletter of OUHK Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

通訊

田家炳基金會支持

issue Mar / 2019

跨洋對話：
美國和中國的
創意寫作

後現代的當代藝術：
貼地的時代見證

淺析《水中舞》體現
中國畫意及西方美學

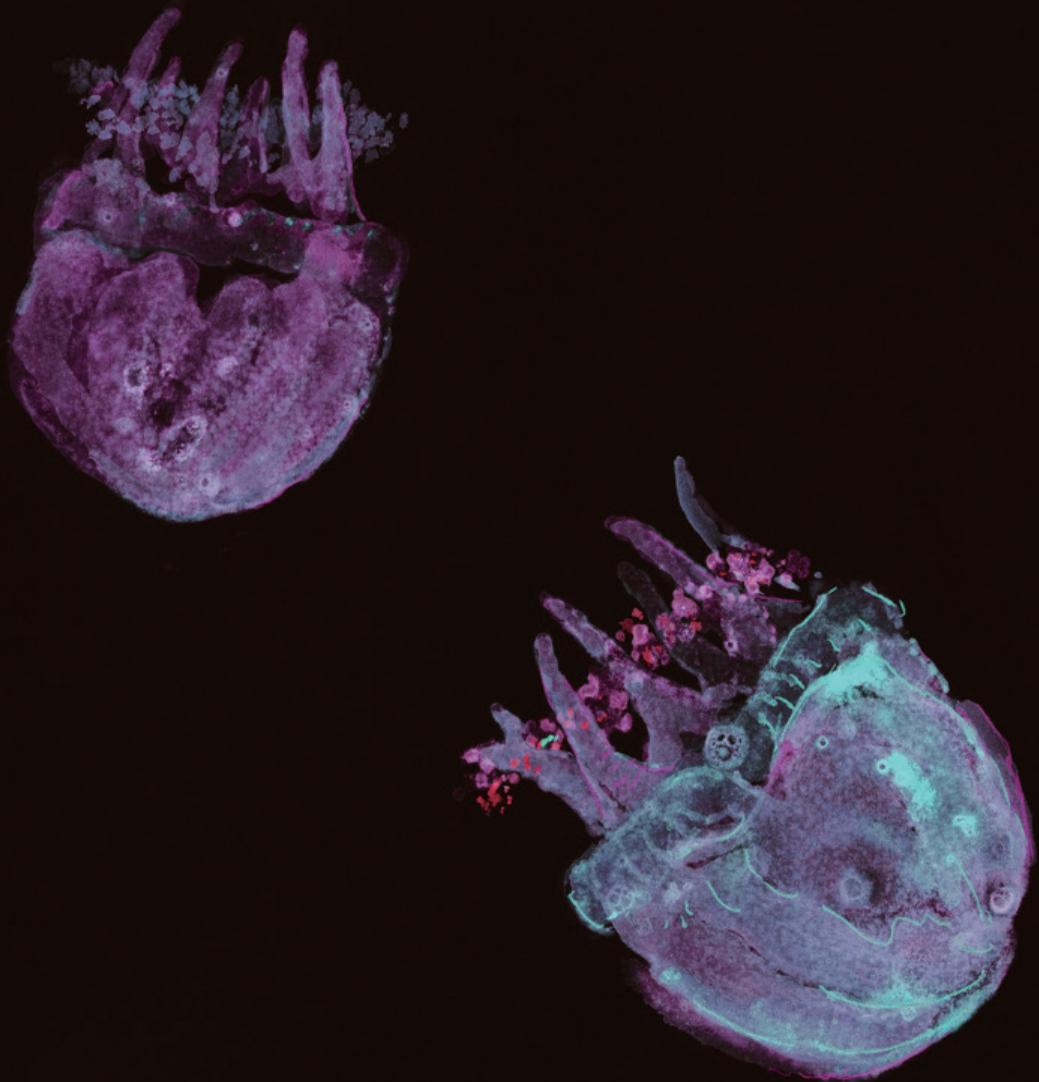
主編：梁慕靈

設計及出版顧問：劉文英、黃樹基

項目統籌：馮寶玲

編輯助理：龔倩怡、劉家沂

封面圖片：廖少珍



主編：梁慕靈
設計及出版顧問：劉文英、黃樹基
項目統籌：馮寶玲
編輯助理：龔倩怡、劉家沂
封面圖片：廖少珍
設計及排版：On Your Mark 設計實驗室

目錄

第三期

01 公開大學再獲田家炳基金會捐款五百萬元
融合創意與藝術 以嶄新角度推廣中華文化

03 編者的話

「華語創意寫作教學」專題

04 Crossing Borders: Creative Writing in America and China
(跨洋對話：美國和中國的創意寫作)
Mr. Kyle Muntz 著；黃芳女士譯

09 近十年中國內地創意寫作發展速描
陳曉輝博士

11 創意寫作與「IP 經濟」
安曉東博士

14 模式、模仿與創意寫作
喻大翔教授

「當代視覺藝術」專題

16 後現代的當代藝術：貼地的時代見證
吳秀華博士

21 中文文字互動媒體裝置的特質：「自由輸入」
何禹旂先生

24 淺析《水中舞》體現中國畫意及西方美學
田禮文先生

26 淺談塗鴉與香港的文化現象
曾月群女士

32 版畫藝術家廖少珍老師專訪：
當代藝術多元化 不停去探索
龔倩怡女士

一般評論

35 從編纂角度看古典詩詞的文化傳承
張燕珠博士

37 沒有一神信仰的中國宗教的確更加寬容嗎？
孔德維博士

41 田家炳中華文化中心 2018 至 2019 年活動概要

48 媒體報導

49 《田家炳中華文化中心通訊》投稿須知

公開大學再獲田家炳基金會捐款五百萬元 融合創意與藝術 以嶄新角度推廣中華文化

文：香港公開大學公共事務部

香港公開大學（公大）繼去年獲田家炳基金會（基金會）捐款港幣三百萬元開展「品德及中華文化教育計劃」，最近再獲基金會捐款港幣五百萬元，支持大學「田家炳中華文化中心」推出一系列新計劃，加強推廣中華文化。

公開大學校長黃玉山教授感謝基金會的鼎力支持，並期望透過舉辦創意藝術活動，弘揚中華文化之餘，提升年青人的文化修養及品格。公開大學將善用捐款，配合大學的資源及設備，以嶄新的角度，結合「中華文化」、「創意藝術」及「通識」元素，開展一系列新的項目及活動，提升年青學子對中華文化的興趣。

新項目包括「藝術家X創意藝術學生」合作交流計劃，中心將邀請中華藝術和學術界別的專家、學者和藝術家，與公大學生合作創作全新的藝術品或藝術項目。所有成果將於大學圖書館、展覽廊及校外機構巡迴展示。中心另將籌辦「走進創意藝術校園系列——活現中華文化：從文字到影像」工作坊，邀請本港多間中學的教師及學生參加，通過中華文化課題，提升學生從文字到影像的理解，希望藉此加強學生在運用文字到不同媒體影像表達意念方面的創造力、想像力、執行力和敏感度。

此外，為促進兩岸四地的文化及學術交流，中心將邀請內地優秀學者、院校老師及學生到訪公大，與大學師生交流互訪，並安排工作坊、會議、講座、研討會等學術交流活動。大學亦計劃開設中國文學、文化、藝術、哲學和歷史等通識科目，提升大學全日制學生修讀與中華文化相關學科的機會。



自1996年起，田家炳基金會已為公開大學攜手育才的夥伴，連同是次捐獻，基金會對公大的捐款已超過港幣一千八百萬元，支持大學多個項目，包括為在囚人士及清貧同學提供助學金、支持二期校舍發展計劃，以及設立「田家炳神州學人交流計劃」，資助內地學者專家來港參與研究、培訓及學術活動，推動中港學者交流。於去年，基金會捐款開展「品德及中華文化教育計劃」，透過一系列的體育及文化活動，提升學生的個人素養，成就全人發展。

公開大學田家炳中華文化中心於2015年承蒙田家炳基金會支持成立，隸屬於人文社會科學院。中心以弘揚中華文化為宗旨，透過舉辦各類型的公開講座和文化活動，從表演藝術、電影文化、工藝美術、學術思想、文學藝術等方面，為校內師生以至社會各界提供文化學習及體驗平台，致力推動中華文化。



田家炳基金會董事局主席田慶先先生(左六)與委員田榮先先生(左五)頒贈港幣五百萬元支票予公開大學，由校長黃玉山教授(右五)代表接受。



田家炳基金會嘉賓參觀公大教學設施，並與創意藝術學系同學合照。

編者的話

田家炳中華文化中心 通訊

Newsletter of OUHK Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

本期《田家炳中華文化中心通訊》設有兩個專題，分別為「華語創意寫作教學」及「當代視覺藝術」。近年中國大陸不少高等院校都開設創意寫作課程，把這個在歐美設立多年的學術範疇引入華文創作的領域，成功培育了大量華文創意寫作專才。在引入之初，有關創意寫作的討論多圍繞創意寫作教學與中文系的寫作教學之分別，近年創意寫作教學已能獨立成科，研究者可關注更深入的理論發展。香港公開大學早於2008年亦開設了「創意寫作與電影藝術榮譽文學士課程」，是香港最早開辦同類型課程的大專院校。通過本期的「華語創意寫作教學」專題，我們可以深入了解中國大陸近年在這方面的發展。本期獲廣東外語外貿大學、來自美國的創意寫作教學專家Mr. Kyle Muntz撰文，比較美國與中國兩地的創意寫作教學發展，為讀者帶來新的視角；亦有來自西北大學的陳曉輝博士，詳盡介紹了中國大陸近年來的創意寫作教學情況；以及同樣來自西北大學的安曉東博士，從IP經濟的角度，討論創意寫作與科技發展的關係；並獲同濟大學中文系喻大翔教授分享對創意寫作理論的看法。

另一方面，本期《通訊》非常榮幸能邀請到著名版畫藝術家廖少珍老師提供她的版畫作品作封面，配合另一個專題「當代視覺藝術」，可謂相得益彰。專題從展覽、裝置藝術、版畫、塗鴉等多個角度探討中國與香港在視覺藝術方面的最新發展，並從文化的角度討論了藝術與地域的關係。本期有香港浸會大學視覺藝術院的吳秀華博士研究香港的後現代藝術發展情況；亦有香港公開大學的何禹旂先生從中文文字的角度討論裝置藝術的最新發展；田禮文先生以中國畫意和西方美學的方向，研究廖少珍老師的《水中舞》作品；以及曾月群女士以文化地域的角度，討論塗鴉在香港的發展情況。另外，亦感謝張燕珠博士和孔德維博士撰文討論詩詞和宗教的議題。

《田家炳中華文化中心通訊》自出版以來，廣受各範疇的專家學者支持，下一期將有多位來自中港台的學者撰文組成「禮學專號」，令人期待。謹以本文祝願《田家炳中華文化中心通訊》在2019年能得到更廣泛的支持與發展。

梁慕靈博士

香港公開大學人文社會科學院副教授
創意藝術學系系主任
田家炳中華文化中心主任

Kyle Muntz

Lecturer of English Writing,
Guangdong University of
Foreign Studies.
He won the Sparks Prize for
short fiction in 2016.

Translated by

Huang Fang

Faculty of Chinese
Language and Culture,
Guangdong University of
Foreign Studies (GDUFS)

Crossing Borders: Creative Writing in America and China

跨洋對話： 美國和中國的創意寫作

When I first began teaching in China, I wondered constantly: is American-style education, with its emphasis on student participation, the diminished centrality of the teacher, and lack of “right answers” an effective way of teaching Chinese students? These difficulties are compounded in creative writing — a subject which, even more than the rest of the humanities, defies quantification in an exam. Instead, each course becomes a journey of personal exploration, where the teacher acts as a guide, gently pointing the student in the right direction without stifling or confining them: a journey that, eventually, each student must continue on their own.

I’ve been fortunate to teach fiction writing at two universities in China — a fascinating, enriching experience that offered challenges entirely different from those I’d encountered at home. Now, I plan to share some details about creative writing in America, as well as my experience teaching it in China. Fiction writing has been not only my most enjoyable course but the one where the students made the most notable improvements. These experiences lead me to believe that creative writing is an essential component of advanced English education — one with benefits to offer all students, not just those who want to be writers.

最初在中國教書時，我一直在想：美式教育，多強調學生參與、教師去中心化以及沒有所謂的「正確答案」，對中國學生而言，這種教學方法會有效嗎？這類難題在創意寫作中變得尤為複雜，因為這門學科，相較於其他人文學科，在考試中更加難以量化。也正因如此，每門課程都變成了一次個人探索之旅，教師充當嚮導，為學生指引正確方向，而非加以限制或扼殺，最終，每個學生必將獨自繼續這一旅程。

很榮幸，我分別在中國的兩所大學教過小說寫作，這兩段經歷都是妙趣橫生、豐富多彩的，期間遇到的挑戰也與在美國遇到的完全不同。在這，我打算分享關於創意寫作在美國的發展，以及我在中國教創意寫作的經驗。小說寫作這門課，不僅是最令我愉快的一門課，也是學生們進步最明顯的一門課。這些經歷讓我相信，創意寫作是高級英語教育的重要組成部分，不僅對那些有作家夢的學生有好處，而且對所有的學生都有好處。

A Quick Survey of Theory and Practice in America

Most creative writing classes in America strike a complex blend between student writing, discussion of assigned texts, and peer-workshop — a balance that depends on the individual professor. Assigned texts are sometimes novels but most frequently short stories. These provide a model for the students to learn from, imitate, or even react against. The texts are discussed in a manner comparable to a literature class, but with a greatly increased emphasis on technique, word usage, feeling, mood, and character; professors believe it's necessary for the student to genuinely appreciate and enjoy a work of art in addition to studying it. Rather than a standardized list of famous works, each professor selects stories personalized to their own strengths as a reader, teacher, and writer. While this approach is difficult to apply systematically, it also makes each class singular and special. But all of them share the same goal: to give the students a unique, productive insight into the text — something they can take away and use in their own writing.

Writing assignments frequently consist of responses to the assigned reading, with an emphasis on learning through imitation and exposure. For beginning students, professors sometimes utilize small, weekly assignments to practice specific skills: description, the use of metaphor, characterization, etc. More often, students write two or three full-length stories each semester; writing is treated as a unified process best learned through real practice, rather than a set of separate skills. (Of the two approaches, I strongly prefer the second.) Students are constantly reminded that, even as they learn from professional authors, the real purpose is to find their own style—to react, but not to duplicate. Most professors believe there is no “correct” way to write. Thus, texts are chosen with the aim of exposing students to a wide range of subjects and styles.

It's commonly believed that all good writers must first be good readers, an attitude that explains the heavy reliance on discussion in the classroom. Students are expected to speak and respond at an elevated level, a task to challenge them both as thinkers and writers. In undergraduate courses, the professor sometimes relies on traditional lecture; but in graduate courses the teacher commonly becomes a gentle presence in open discussion, essentially one voice among many. Students utilize their understanding of the assigned texts in order to recognize, critique, and encourage similar elements in the work of other students. Professors see this process as essential to learning, a goal in itself, because it helps the students develop their own philosophy towards writing, a tool that will prove endlessly valuable throughout their academic career. It also reflects a general belief that writing is not simply a skill, but an exploration of the world and the self: a careful examination of one's own perspective in reaction to the endless complexity of human experience.



美國的創意寫作其理論與實踐

在美國，大多數創意寫作課都會將學生寫作、指定文本討論和同行研討三者結合，如何平衡取決於教師個人。指定文本包含長篇小說，但短篇小說居多。學生可向其學習、模仿甚至進行批判。文本討論方式與文學課類似，但更加強調技巧、用詞、感受、情緒和角色；在老師看來，一件藝術作品，學生除了學習外，還得真正地去欣賞和享受它。老師既是讀者，也是作家，因此他們都會選擇適合其長處的文本，而不是規定的名著。儘管這種方法難以系統應用，但每門課也因此而獨具一格。不過，所有課還是殊途同歸的，那就是：讓學生能以獨到的、有效的視角理解文本，吸收並應用於其寫作。

寫作作業通常包括閱讀指定文本，其中強調通過模仿和體驗來學習。對於初學者，有時候，老師會每週佈置一次小作業以訓練學生的特定技能習得，比如：描述、使用隱喻、人物塑造等。更多時候是要求學生每學期寫兩到三個完整的故事；寫作被視作一個統一的過程，最好通過實戰，而非一套獨立的技能來完成。（這兩種方法中，我更傾向於後者。）老師會不斷提醒，即使他們師從專業作家，最終目的還是要找到自己的風格——獨樹一幟，而不是單純複製。大多數老師認為寫作並無所謂「正確」的方法。因此，文本的選擇旨在讓學生接觸不同的學科和風格。

都說一個好作家首先得是一個好讀者，這就是為什麼在美國課堂討論佔的比重很大。老師都期望學生能以一個較高的水準來表達和分析，以鍛煉其思考和寫作能力。在本科課程中，老師有時以傳統講座的形式呈現；但在研究生課程中，老師通常會讓學生自由討論，老師的存在感並不強，基本上只是討論參與者之一。學生根據自己對指定文本的理解，來認識、批評和臨摹其他同學作品中類似的片段。在老師看來，這個過程對學習來說是必不可少的，也是目標之所在，因為學生可從中形成自己的寫作觀，久而久之，這將成為其學術生涯中的無價之寶。這也反映了人們普遍的觀念，即寫作不僅僅是技巧，而是對世界和自我的探索：面對紛繁複雜的人生經歷，自己是如何看待的。



My Experiences in China

When I taught my first fiction writing class at Shandong University, there was great skepticism even among the faculty. Was it possible to do something like this in a second language? And even if so, what was the use if so few students would go on to write novels? Shouldn't they take classes in grammar, linguistics, or business? Three years later, I'm happy to say that, despite some adjustments to account for cultural differences, not only have my students risen enthusiastically to the task, many of them have produced excellent work. And, though creative writing is best suited to high-level students, there may be no better way to practice the English skills they've spent so many years learning.

The transition from America to China certainly necessitates a few changes, but these can be made comfortably while still preserving the essence of the original. In America it's not uncommon for a teacher to begin class by asking "So, what did you think?" and be barraged by enough comments to fill a whole period... something that would be nearly impossible in China. However, with an increased reliance on groupwork and carefully chosen speaking topics, my students have progressed excellently in their ability to comment on texts. In an attempt to balance American and Chinese approaches to learning, I've returned to a more traditional teacher-led environment while still constantly emphasizing the role of the student to respond, whether through assigned questions, group discussion, or organized presentations. Literature students obviously engage with the stories on a more complex level, but general or business English students show an equal enthusiasm towards the course. Many tell me they appreciate the advanced speaking and reading opportunities it offers them—ones that go far beyond many other courses while dealing with thought-provoking, thematically rich subjects.

This level of enthusiasm often leads to impressive, ambitious pieces of student writing—and in several cases my Chinese students have shown more progress than those in America. Perhaps more than any other subject, many students simply enjoy fiction writing: it allows them to be creative, engage with their interests, and make something unique they can be proud of. It's also the only class where large portions of my students regularly double or triple the assigned word minimum. I particularly appreciate the

students' vigorous efforts to continuously improve. While American students frequently disregard advice, many Chinese students respond eagerly, attempting serious revision even when they find the process challenging or stressful. Of course, only a few students will continue writing fiction after the course (though I was pleased to discover one had won a contest with a Chinese translation of her story), which is also the case in America. However, the work often shows visible improvement and a level of accomplishment the students themselves would have found unimaginable before the course.

This leads to my conclusion that, though it's an art rather than a science, creative writing may be the ultimate form of advanced English practice. Students commonly make unprecedented advances in their use of exposition, description, comparison, and every imaginable tool of English writing; they speak, read, and analyze in entirely new ways. The vivid, compelling subject matter, in combination with the flexible nature of storytelling, proves both freeing and inspiring, forcing the students to discover abilities they didn't know they had. Writing a story may be just as difficult as taking a test, but it offers a much more enjoyable way for students to overcome inhibitions and gain confidence in their own abilities. This challenge forces students to approach English as what it is: not a set of rules to study, but a tool for communicating and creating meaningful, interesting content.

This method of teaching creative writing is still new to many students, but I believe it's a discovery worth making. Creative writing stimulates the students' imagination; increases enthusiasm for writing; and provides perhaps the most engaging form of high-level English training—an opportunity I hope more Chinese students will have in the future. Someday they may even contribute to the status of Chinese literature worldwide. At present, authors such as Ha Jin, Yiyun Li, and Qiu Xiaolong—native Chinese famous for writing literature in English—are uncommon, but given the right opportunity, they may not be so rare after all.

(The article had been presented at the 2018 International Conference & Forum on Creative Writing in Chinese)

我在中國教創意寫作的經歷

當我在山東大學上第一堂小說寫作課時，即使是學院老師也對此持極大的懷疑態度。用第二語言來教創意寫作，可能嗎？即便可以，如果沒有多少學生願意繼續寫小說，那又有何用呢？他們不應該去上語法、語言學或商務課程嗎？三年後，令我開心的是，儘管因為文化差異而做了一些調整，但我的學生還是全情投入到寫作中，其中許多人還寫出了非常棒的作品。雖然創意寫作更適合英語水準高的學生，但或許沒有比這更好的方法去鍛煉其學習多年的英語技能。

從美國來中國教書，某些地方當然要調整，但創意寫作教學的精髓仍可保留。在美國，老師一上課就問：「你們怎麼看？」，或者整堂課都是連珠炮式的評論……諸如此類，並不少見。但這在中國幾乎是不可能的。不過，通過多次仔細選題和小組討論，學生的文本分析能力確實提高不少。為了在美式和中式學習方法間找到平衡，我又採用了以教師為主導的傳統教學，同時不斷通過指定問題、小組討論或課堂展示來強調學生的主體作用。雖然文學專業的學生明顯會以更複雜的角度來分析討論，但英語或商務英語專業的學生對這門課也是熱情不減。許多學生告訴我，他們很喜歡小說寫作課，因為它所涉及的內容啟人深思、主題豐富多元，還可以鍛煉表達和閱讀能力，遠超許多其他課程。

學生一旦熱情高漲，其作品往往胸懷抱負、令人印象深刻——有時，我的中國學生比美國學生進步更明顯。也許相比其他學科，許多學生更喜歡小說寫作是因為：寫小說時，他們可以將創意和興趣融合，寫出令其引以為豪的、獨一無二的作品。這也是唯一一門課，大部分學生會提交遠超最低字數要求的作品。我特別欣賞學生們為提升能力而付出的努力。相比之下，美國學生經常不聽勸，但許多中國學生卻渴望得到老師的建議，即使過程充滿挑戰或壓力，他們也會認真修改。當然，課程結束後，不管是在美國還是在中國，只有少數學生會繼續寫小說（我很高興其中有位中國同學，她小說的中文版在一項比賽中獲獎了）。但是，這門課學完後，學生們通常都進步明顯，成就十足，這在學之前是根本難以想像的。

所以，儘管創意寫作是一門藝術，而非一門科學，但它也可能是高級英語習得的最佳形式。通過運用闡述、描述、比較和其他任何方式進行英語寫作，學生往往會取得質的飛躍；他們學會了用全新的方式表達、閱讀和分析。生動有趣的主题，結合靈活的故事講述，既恣意不拘，又鼓舞人心，促使學生挖掘出其未曾注意到的能力。寫作或許難如考試，但是它讓學生以一種更愉悅的方式去克服拘謹，重拾信心。這也能讓學生了解到：真正的英語，不是繁冗的規則，而是交流和創造既有意義又有趣的內容的工具。

創意寫作的這種教學方法對許多學生來說仍然是陌生的，但我相信它值得探索。通過學習創意寫作，學生的想像力得以激發，寫作熱情得以高漲。同時，創意寫作也有望成為最具吸引力的高級英語培訓形式——我希望將來有更多的中國學生有機會通過創意寫作來提升英語水準。甚至有一天，他們能為中國文學屹立於世界之林而貢獻一份力量。當前，像哈金、李翊雲和裘小龍這樣以英文作品著稱的中國作家並不多見，但是只要有機會，這世間將會有越來越多個哈金、李翊雲和裘小龍！

（本文內容曾於「2018世界華文創意寫作大會暨創意寫作高峰論壇」發表）

近十年中國內地 創意寫作發展速描

西北大學文學院副教授、南京大學文學博士、博士研究生導師。學術兼職有世界華文創意寫作協會文化創意師資格培訓與認證委員會主任委員、中國中外文藝理論學會會員、陝西省寫作學會副會長。西北大學創意寫作專業學科帶頭人。

近十年，中國內地創意寫作飛速發展，已歷經三個時期。2009年復旦大學招收第一屆創意寫作碩士、上海大學成立文學與創意寫作研究中心，標誌內地創意寫作的萌生期；2012年西北大學等非京滬地方高校創意寫作專業的創生，標誌內地創意寫作進入勃興期；2018年，清華大學宣佈全校開設「寫作與溝通」必修課、華東師大成立創意寫作研究院。至此，幾乎所有內地名校都已肯認創意寫作的合法性，創意寫作將進入深耕期。

綜觀其演化歷程，內地創意寫作現已取得豐碩成果：第一，規模漸廣，影響日深。創意寫作在內地遍地開花，超過100所高校招收該專業本碩學生，成為近年中文教育改革最為重大的「事件」。第二，學科建設取得重大突破。現有超過40家內地名校開設MFA學位，特別是2014年底上海大學獲批中國第一個計劃外二級學科博士授權點，為高度依高校而在的創意寫作升級發展開啟了破冰之旅。第三，作家駐校制度化、常態化。如賈平凹、吳克敬駐校西北大學，畢飛宇駐校南京大學，格非駐校清華大學，馬原駐校同濟大學等。第四，尊重差異，探求不同格調。比如人大、復旦注重純文學創作訓練；北京大學注重網路文學創作和影視劇製作人才培養；西北大學注重審美性寫作、生產性寫作和實用性寫作綜合養成；上海大學則在文學產業化方面獨領風騷。

但我以為，上述成果只表明內地創意寫作已拓展至更多地方，並不意味著提升至更高品質，量多並不與質高成正比。與成績相較，深耕期的內地創意寫作面臨更為嚴峻的問題：



一、認知不足。主要表現在：一是將創意寫作簡化為「寫作實操訓練」，忽視思維訓練和教學系統的構建，將其變成沒有思想和靈魂、沒有科學依據和教育理念支撐的低等技能培訓。二是將創意寫作簡化為「文學創作」，走精英路線，培養經典作家，忽視創意寫作應是培養寫作習慣、提升寫作能力的文學教育，其目標是「使每個人都能夠在以家為中心的安全駕駛距離內參與寫作」¹嚴重窄化創意寫作的多元化和普泛性。如人大的創意寫作碩士專業只招收已有創作實績和社會聲望的青年作家，根本不招收應屆畢業生。三是將創意寫作變成爭奪「話語權」的名利場，不關心創意寫作的演化史和獨特症候，而是借助其身份地位，依主觀理解肆意發聲，損傷創意寫作的學科生態。

二、研究不夠。認知不足導致的直接結果是研究的浮躁淺陋。一方面，理論探討量少質低。細察西方創意寫作理論研究，最著名的莫過於大衛·邁爾斯的《大象教學：1880年以來的創意寫作》、馬克·麥克格爾的《系統時代：戰後小說和創意寫作的興起》、戴安娜·唐納利的《建構創意寫作研究學科》、保羅·道森的《創意寫作與新人文學科》，數量相對不足。內地學界目前僅是對西方創意寫作相關研究的借鑒，還沒有產生彰顯自身文化特質的扛鼎之作。另一方面，教學方法創新不足。例如，創意寫作的主要教學形式是「工作坊」，但「工作坊」如何具體組織、實施才更適合內地學生？如何規避「工作坊」對「個性的鉗制」？如何將不同的、單一的「工作坊」組織成高效的「教學系統」？除「工作坊」外，還有更好的教學模式嗎？最重要的是，在創意思維訓練上還有極大的局限。內地較為認可的是賴聲川的《賴聲川的創意學》，但思維訓練帶有較為顯著的「經驗」色彩，如何尋找並固化適合的思維訓練方法，是一項極具挑戰性的考驗。創意寫作的教學法探索包括了教育學、心理學、統計學和文學等不同學科，跨學科特質鮮明，本身給實施者提出不小的挑戰，亟需突破。

三、拓展欠佳。創意寫作雖不必有嚴格的邊界，但要有核心的物件，否則，它必將失去存在的合法性。首先，創意寫作學科內部的細化增殖。創意寫作是一切創造性思維活動、寫作行為和批評實踐的統稱。在學科內部，創意寫作包含創意思維訓練、文體寫作訓練和立足創作論和作品鑒賞為核心的文學批評三個方面。但目前學界將創意寫作簡化為「文學創作」的同時，既沒有將創意思維訓練作為核心，以與傳統寫作學區分開來，又沒有重視基於創作論的文學批評，以與傳統文藝學區分開來。其次，創意寫作學科外部的拓展開發。創意寫作兼具創意性、商業性、社會性，自身帶有極強的經濟生產能力和社會服務功能。受傳統精英文化觀念和教育制度的限囿，內地傳統文學教育對文化商業活動以及社會公益服務的參與度極低，既限制了文學自身的發展，又降低了文學的社會效能和美譽度。創意寫作需要在文化活動策劃、腳本創作、創意標準制定等商業活動中深度參與，還要在公共文化的公益服務方面勇於探索。

概言之，處於深耕期的內地創意寫作亟需避免純文學寫作的精英化路線，深化創意寫作的理論研究，多元創新創意寫作教學模式，創造寬鬆的寫作環境和氛圍，開拓其服務地方經濟文化建設的能力，特別要努力融入當地文化生活，成為融寫作能力提升、情感慰藉、審美教育為一體的「接地氣」的學科。只有真正解決以上問題，創意寫作才有可能成熟健康發展，規避國外創意寫作發展中所走的彎路，最終形成創意寫作的中國學派。

(本文為2017年第62批博士後基金「創意寫作的經濟形態及其效應研究」(2017M62326)，2017年陝西省教育廳教改重點專案「創意寫作『工坊制』實踐教學模式創新研究」(17BZ021)，2017年西北大學本科教改重點專案「創意寫作『工坊制』卓越創新人才培養模式和改革研究」(JX17001)，2017年西北大學研究生教改專案「創意寫作理論與實踐」(YK0005)的階段性成果。)

¹ Greg Kuzma, "The Catastrophe of Creative Writing," *Poetry*, 148 (1986): p. 349.

創意寫作與「IP經濟」

IP近些年來成為文化娛樂產業領域的熱詞，IP的本義不過是「知識產權」，然而，在實際的應用中，我們幾乎將其等同於「內容」，而且，這些「內容」具有較強的資本變現能力。從這個意義上來說，IP已經超出了文藝創作的領域進入到了產業經濟的深水區。

謝利明在《內容經濟——內容驅動下的商業模式創新》一書中談到我國互聯網內容產業領域遭遇的大瓶頸是優質內容的生產力不足，「資訊過剩時代，人們的時間精力被過度分散，僅有那些能夠持續創造出優質內容的企業才能被廣大消費者長期關注……但我國在優質內容產品生產方面卻明顯缺乏足夠的能力。」¹謝利明的這段話至少表明創意寫作在兩個層面可以為IP經濟作出自己的貢獻，第一個層面是創意寫作可以為優質內容生產提供原創動力，這一點，應該說是毋庸置疑的。傳統的創作行為雖然也關乎內容生產但它們要麼將自身定位為自我的欣賞，要麼定位為服務於特定的功能，為大眾消費而進行的精神勞動往往得不到應有的重視。不過，在今天的文化消費背景下，迎合普遍需求的、高頻率更新的、帶有趣味性的各類作品是文化消費者搜求的對象，同時，也能夠為創作主體帶來豐厚的回報。

¹ 謝利明：《內容經濟——內容驅動下的商業模式創新》（中國：人民郵電出版社，2017年），頁15-16。

那麼，什麼才是高質量和具有原創力的優質內容呢？筆者以為，高質量的內容應當也有具體的區分，有的高質量內容適合直接轉化成IP產品，而有的高質量作品僅僅作為IP資源，這裡的區別是前者與視聽技術的關聯度較為緊密，而後者則體現出較強的文學性或者藝術性。一般來說，那些高質量的內容應該具有如下的一些特點：具有時代感；具有強烈的敘事性或故事性；揭示人的存在；能夠帶來較強的審美體驗感等。創意寫作主體既可以用為IP經濟供應前者，也可以為其提供後者，假如創意寫作主體僅能供應後者的話，那麼，這就需要新的創意寫作主體對其進行IP的再轉化。這就會進入到創意寫作服務於IP經濟的第二個層面，即創意寫作在IP轉化和IP營銷中也有巨大的參與能量，創意文案策劃，創意改編能力在此就發揮了重要作用。

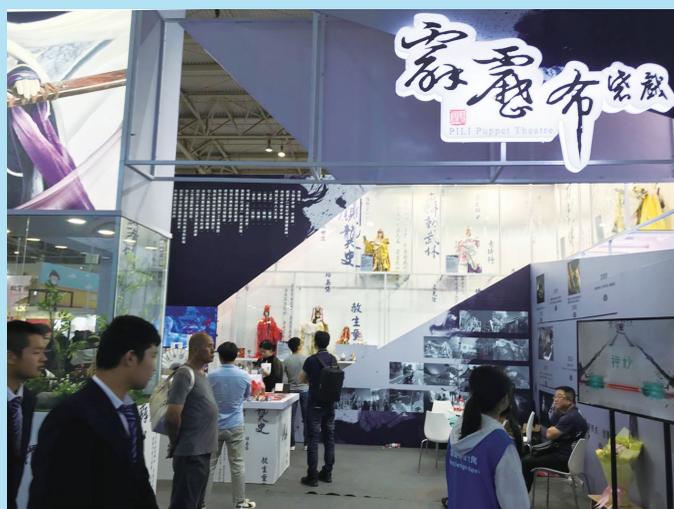


2018年9月中國文化IP及創新設計展在北京開幕。

謝利明認為：「IP經濟的運營思路是選擇那些存在大量粉絲的優質文學作品，將其改編為遊戲、音樂、影視劇等，接著再衍生出手辦、玩具、主題公園等周邊產品，從而獲取高額的回報。」²這句話可以說系統而簡要地概括了IP經濟的運營路徑，從中，我們可以再次看清創意寫作參與IP經濟的層次，而且，我們在這裡應該更加強調創意寫作應該時刻在成為IP經濟源頭方面保持清醒的頭腦。美國創意寫作學者格萊姆·哈珀 (Graeme Harper) 在《創意寫作的批判方法》一書中對「創意寫作」的獨特性進行了界定，他指出：「由於以下三個綜合的原因，創意寫作具有獨特性。要言之，因為它在寫作過程中採用了獨特的想像和分析能力，因為它創造，如同「創造」這個詞所顯示的那樣，因為創意寫作帶來存在 (brings into being)。」³從格萊姆·哈珀對創意寫作與普通寫作的區分中，我們也可以看出創意寫作突出了想像力成分，並且它以「帶來存在 (brings into being)」為己任，筆者以為，並非所有的寫作活動都能帶來存在，因為有很多的寫作活動緊緊作為交流與闡釋之用，帶來存在可以被理解為通過發揮想像力與創造力生成了有別於既定存在的新東西。撰寫一篇原創性的小說當然屬於其中最具帶來存在感的案例，而作品的改編同樣也帶來了新的理念、情節、形態，使得作品獲得了新生，這其實也在強調內容生產。

我們通過以上的分析強調了創意寫作參與IP經濟的必要性和可能性，但實際上，就如同謝利明所提到的那樣，我國優質內容生產的能力與英美等國家相比較仍然是有很大提升空間的。美國文娛產業的發達程度早已經為世界所承認，無論是電視、電影，還是出版業、表演業，抑或是新聞傳媒事業都表現出強大的世界話語能力，其根本原因在於這些行業的背後由各類文化創意人群的深度參與，而在這些文化創意人群中，內容生產的主體又居於上游的位置。美國創意寫作教育起步較早，而且發展體系成熟，這無疑也是美國文化創意產業取得了長足進步的重要原因。

(本文為2017年度教育部人文社會科學研究青年基金項目「美國高校文學教育中的創意寫作參與研究」(17YJC751001)階段成果。)



中國文化IP及創新設計展臺灣霹靂布袋戲展台，霹靂布袋戲的創作融合了傳統與現代，贏得特定消費群體的喜歡。



中國文化IP及創新設計展開文集團展台，IP內容多元化生增加了網絡文學作品附加值。

² 謝利明：《內容經濟——內容驅動下的商業模式創新》，頁13。

³ Graeme Harper, *Critical Approaches to Creative Writing* (Abingdon: Routledge, 2019), p. 12.

模式、模仿與創意寫作

自古以來，真正的寫作，一直是富有創意的！沒有創意的寫作，要麼是有意模仿；要麼是有意抄襲。在學習的階段，前者是允許的；而抄襲，任何時候都應該杜絕！

創意寫作開始之前，我們提倡模仿寫作，但如何模仿呢？

路徑是：從模式到模仿——從模仿到把握——從把握到自由創造，當然就是創意寫作了。

所謂模式，至少可以分解出三個層次的含義：

一是指心理模式。類似瑞士心理學家讓·皮亞傑（Jean Piaget）所說的圖式、格局或構架（Schema）。由於古今中外大量好文章的薰陶，寫作者或鑒賞者在自我心理上內存著一種理想文章的樣式，儘管是抽象的、模糊的，甚至是不能最終觸到或實現的，但這個圖式有寫作哲學價值，吸引著一代又一代寫作者創作理想的作品。

二是指類型模式。不是心理的，而是文本的，是寫作者的精神成果發表或出版後，供人閱讀、批評或使用的。人們將古來文章，按一定的標準劃分成相近或相異的類型，同一類型的文章，會自覺或不自覺遵循一定的寫作法則。「方以類聚」，這在寫作上也是說得通的。比如最廣義的文章下面，可分為文學文章和非文學文章兩大類。文學裡面，又分為詩歌、散文、小說、劇本等。非文學文章，按不同標準，可有新聞文體、應用文體、理論文體等類型。這說明，文章類型模式又是可以分出不少層級的。我們經常說文學語體、新聞語體、公文語體等，那是從語言角度析出文章類型的言說風格。

三是指篇章模式。仍然是文本的，但是具體的文本，是某一篇消息、某一篇散文、詩歌或小說。寫作者的每一篇文章，都是不可逃避的歷史寫作，又是不可逃避的心理寫作，也不可能不是追求或背離先在文本格局的寫作（創意寫作的反視鏡），不管你願意不願意，文本一經資訊化，都可以被人劃入某一種文章類型。也就是說，你的文章一經面世，必然會成為某類模式中的一篇，成為別人品評、批判或模仿的對象。



不要把文章甚至文學的創新說得神乎其神，人類所有的行為，包括精神行為，都是從模仿開始的。世界上無論多麼有成就的大詩人、大散文家、大小說家，也沒有一個不學而能。沒有模仿就沒有創造，寫作也一樣。幼兒從思維到動作模仿了多年，才能進入成人社會；初學寫作的人，也應允許他們在充分的模仿和磨練後，進入五彩繽紛甚至偉大的寫作殿堂！

從模式到模仿——從模仿到把握——從把握到自由創造，當然就是創意寫作了！可以說，對於一個有意的寫作者人，從閱讀開始，「創意」的動力就貫穿著至少兩個階段：

第一個階段：在類型模式的規約下，模仿那些好的、傑出的、偉大的篇章。到了能舉一反三、融會貫通時，就會進入第二階段：按照不斷提升的心理模式，自己去開拓、去創造（創意）。當然，不同文章類型，模仿、運用和創造的方法與過程也不會同一。像部分應用文，對於大學生來說，有了題材，照著模式套寫就可以了。而文學體裁，因模式本身就是一種藝術和審美規範，會艱難得多。

下一個重要問題，就是怎麼樣模仿？模仿當然還需要許多條件，比如語言的功力、知識的儲備、生活的厚實、思想的深度等，都會影響模仿的品質。但要使模仿既具有操作性、規律性，又高效實用，就必須找到一個教與學的突破口。我們創意寫作的方法，是從破解文章的結構入手。

天下的文章，之所以能夠歸類，主要還是對結構的不同處理。或者說，是結構造成了模式。用語言寫作的文章，

有一條鐵律，那就是你得一個字、一個詞、一個句子、一個段落、一個層次、一個章節地順著往下寫，這就是眾所周知的線性結構。不管多麼深闊的時空，也不管多麼複雜的故事，你都得將它們巧妙地安排在這個依次排列的線性結構中。在這些要素裡，從語言學角度看，句子是核心。但從寫作及其分析、批評和模仿的角度看，段落才是最要緊的。一個段落就是一個意義場（有的段落雖只有一句話、一個字、一個標點符號），往下它組織著字、詞、句；往上它歸依著層、節、篇，每一個段落的存在，都有承上啟下的功能，是文章整體的精神要求、氣質要求和藝術要求。真正的好文章，沒有一個段落是可有可無的，也沒有一個段落不是頂天立地的。所以，我們在寫作教學中儘量簡化理論表述，而把大量篇幅留給精心選取的範文，在分析範文時，又以段落（詩歌以行）演進為主，好讓學生看清楚該範文的結構，它們是作者在怎樣的總體設計下，讓所有的人、物、情、景、事、理等，在段落的承接、推進和轉換中最終完成的，這樣，才能談得上真正有「把握」。

如果學生離開了這些模式，能夠發現和分析新的模式，那真是讓我們喜出望外。又如果能夠一反三隅，觸類旁通，進行新的語言的精神創造，那就是我們希望和值得讚賞的了。

從模式到模仿——從模仿到把握——從把握到自由創造，當然就是創意寫作了！

後現代的當代藝術： 貼地的時代見證

不能流傳的「離地」藝術

自由胡適、陳獨秀等發起「反傳統、反儒家、反文言」的「五四」新文化運動後，二十世紀的中國在政治、思想和社會經歷前所未有的巨變。除陳獨秀提出打倒文人畫的口號，成為「美術革命」的開端外，歐美的現代藝術思潮也令植根於中華文化千年的文人菁英藝術，受到前所未有的衝擊和變革。以往一直視之為「高雅藝術」的作品，在二十世紀多次失去其殿堂級的主流地位。這些藝術的出世或唯美特質，被摒棄或視之為今天的「離地」。到1930代，更因在全國美展的評審標準影響，加上時代的功利主義需要，寫實主義在內地便成為王道。皮道堅更指出內地在改革開放以前，只有由前蘇聯引進、社會主義現實主義（或稱為「寫實主義」）的藝術創作模式。¹即是具象地、寫實地反映生活。這情況到毛澤東在延安文藝座談會後更明確，是當時奉行的唯一標準，當時藝術的功能就是為政治服務。藝術是政治的工具和附屬品，這是在文革時期尤甚，只容許政治體制認同的藝術。其他得不到肯定的藝術，也就不能流傳。

到85、86年的美術新潮，西方藝術的東西才真正進入內地，很多年輕藝術家、尤以當時仍在學院學習的一代，思想受到很大的衝擊，藝術開始由政治宣傳裡面走出來。除了對西方藝術處於集體狂熱狀態外，會挪用甚至不經篩選地模仿和重覆西方的藝術。

¹ 皮道堅：〈改革開放30年來中國大陸視覺藝術的轉變〉，見《教育局中國視覺藝術—網上資源—中國視覺藝術發展的回顧與前瞻》講義二，頁一，網址：<https://www.edb.gov.hk/attachment/tc/curriculum-development/kla/arts-edu/references/va/60b.pdf>，瀏覽日期：1/2/2019。

見證中國當代藝術的市場化和國際化

與內地現代藝術知識斷層的传统不同，香港自1949年跟內地分隔之後，藝術發展迥異。在五十年代後期受趙無極和台灣影響而興起的現代主義，回流的香港藝術家和居港從事藝術的外國人等影響下，²不乏接觸西方藝術的途徑。到六十年代起，接觸最新或是頂級藝術家與作品的機會更多，當時很多家居和裝飾藝術圖錄中都出現馬蒂斯、畢加索等現代主義大師的作品，足見西方現代藝術在香港影響深遠，中西藝術也一直並存。當時抽象表現主義更影響到水墨畫，促成呂壽琨革新水墨的「新水墨運動」在香港的推行和發展。

到八、九十年代，香港受到當時西方流行的後殖民文化理論影響，藝術已趨向本土化，甚至以抗拒中共為意識的本土化作品為主流。儘管如此，「周邊藝術展覽」（1988）、「星星十年」（1989）、「後八九：中國新藝術」（圖一）和「香港美術界回歸展」（1997）等本地展覽，均是香港藝術與內地八十年代的前衛藝術浪潮互動的例子，並見證了香港在中國當代藝術於九十年代市場化和國際化的角色。



「後八九：中國新藝術」展覽（資料由亞洲藝術文庫提供）

² 朱琦：〈緒論〉，《香港美術史》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2005年），頁10-14。

破舊立新就是發展？

藝術與生活，更深的意圖是期望用藝術去改變社會現實。在國內，自改革開放後，文化遺產的保存和重建已非新鮮事。應天齊（1949年生）於八十年代創作象徵歷史文化的《西遞村》系列³（圖二）和九十年代後期開始創作的《世紀遺痕》系列以混合媒材版畫、水印版畫和錄像裝置（圖三、四），便是他見證中國急速經濟增長下，通過當代藝術以蕪湖古城發展引起的保育和遷拆問題的誇世紀批判作品，可惜十年後的今天在當年被清拆後，依舊是一個廢墟，並未有如期按計劃保育，剩下的只有他曾經為城民留下的期許和控訴。

又如姚璐（1967年生）《遮蔽與重構》的攝影作品（2016，圖五），以拼貼方式，把他每天工作的中央美院附近發展中的工地情景，以傳統青綠山水繪畫風格呈現。以青綠的殘山敗水，透視中國的高速經濟發展對環境帶來的巨大破壞。

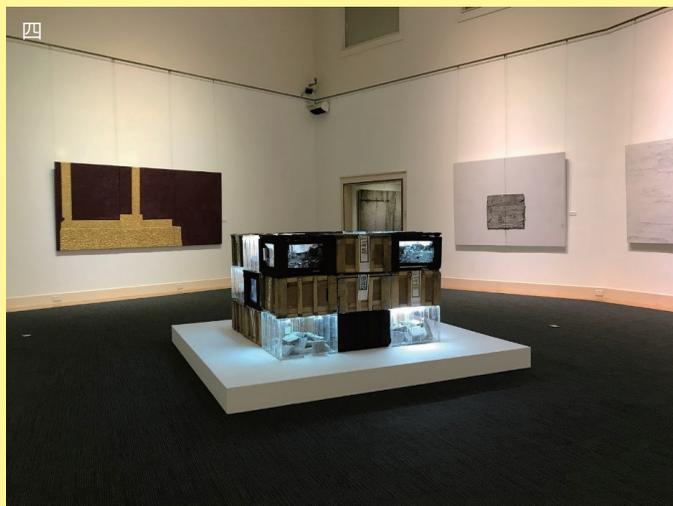
這兩例均是「貼地」的當代藝術，既不屈從於政治現實，又能反映社會問題，引起大眾共鳴。雖未能即時改善現狀，但已能喚醒不少人關注問題的嚴重性和急切性。



應天齊《西遞村》系列作品。

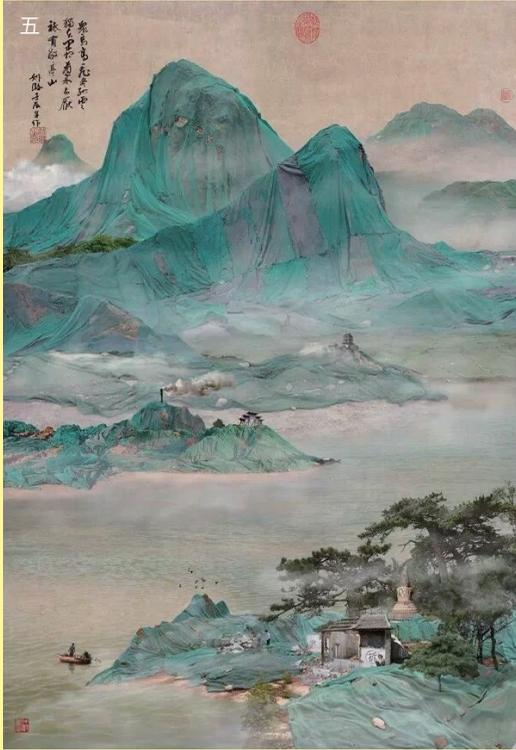


《世紀遺痕》系列的混合媒材版畫。



《世紀遺痕》系列的混合媒材版畫、水印版畫和錄像裝置。

³ 根據筆者於2017年10月做的應天齊訪問，訪問內容提及西遞村系列畫了8年，截至1994年，共有三十多幅版畫。



姚璐《遮蔽與重構》的攝影作品。



謝柏齊在「家在·人在·菜園在」攝影作品。
(圖片來源：<http://www.lumenvisum.org/site/exhibition/>)

香港藝術本土化

與內地急速城市發展的問題相近，地少人多的香港，情況可能更嚴峻，重建清拆每天都在進行，由市區到新界，無日無之。以遷拆重建的本土議題藝術，也應運而生。

例如名動一時發生於2006年一系列以藝術介入力求保衛天星碼頭的運動，包括「820 拯救天星藝術行動」，便是在天星碼頭進行裝置和表演，例如「燦若繁星」便邀請市民以粉筆在地上畫星星，以表為保留天星鐘樓許願，喚起市民關注。⁴又例如2008年港府遷拆菜園村，用以興建高鐵車廠一事，謝柏齊鏡頭紀錄了菜園村護村的整個過程，透過照片在「家在·人在·菜園在」攝影展(2010，圖六)去為整個抗爭過程解畫，企圖為弱勢發聲，喚起社會關注新界居民居住問題之餘，更引起市民對社區發展的反思與對保育抱持的觀念和關注。⁵

雖然菜園村與蕪湖古城被清拆後同歷時接近十年，幸而被夷平的菜園村並未如蕪湖古城一樣消失或仍是廢墟，村民成功集資覓地建新村。藝術在此發揮了協助喚醒社會大眾關注城鄉發展的議題。

⁴ 蕭曉華：〈藝術介入 救救天星〉，《香港經濟日報》(越界)，2006年12月23日，見保護天星／皇后碼頭運動-活動紀錄和資料網頁，網址：<https://beyondthestars.wordpress.com/2006/12/23/>，瀏覽日期：1/2/2019。

⁵ 蕭曉華：〈藝術介入 救救天星〉，《香港經濟日報》(越界)，2006年12月23日。



九龍皇帝曾灶財 (1921—2007) 原在香港浸會大學視覺藝術院啟德校園外面的一個電箱上的作品。(右圖：蕭文衍攝；左圖圖片來源：<http://hd.stheadline.com/news/columns/0/20170428/562043/>)

時代性抑或時限性？

當代藝術雖然可以為面臨或已被遷拆的歷史古蹟和城鄉村民發聲，但自己卻逃不了被消失的命運。說回香港，政府於過去幾十年，在經濟發展的大方向和理念主導下，很多滿載本土文化色彩的舊街道和舊區已被遷拆成為事實，但一批批曾經存在於各個社區的公共藝術作品（有些用作裝飾地區的建設，其觀賞性和藝術性被受質疑），更悄悄地被消失，甚至被完全遺忘。例如九龍皇帝曾灶財（1921-2007）的街頭塗鴉藝術多年來被刻意和意外地移除，包括觀塘道坪石邨、香港浸會大學視覺藝術院啟德校園外面的一個電箱上的作品（圖七、八），懷疑於2017年受康文署的翻新工程影響，被工人用白油覆蓋而消失。⁶



當年在維多利亞公園的維多利亞女皇銅像。
(圖片來源：<https://www.nearsnake.com/item/victoria-park/>)

另自上世紀八十年代中後期開始，由政府主導設立的很多公共藝術項目，例如設置於2002年，在銅鑼灣中央圖書館旁行人天橋的「書法藝廊」，⁷是一批本地書法愛好者書寫歷史名人、文學家的書法手稿，例如艾青的《揀貝》等。可能是作品在日久失修、欠缺及時和適當的保護下而受損，這批作品已無聲無息地消失。可能是回收後轉移到另一更合適的空間再展示，又或者因而永遠藏於庫房或棄置。回顧大部分公共藝術，因為它們的誕生由不同機構或政府部門以不同形式委託承造、招標或直接從獲獎作品的創作人直接購買等，因而未必能追查部分已絕跡作品的下落。

簡而言之，公共藝術作品不能確保能永久展示於原址，通常因社區發展、維修問題等而有時限性。這時限性實際上更取決於藝術作品的時代性質和其背負功能。最極端的莫過於改朝換代，例如皇后像廣場的「維多利亞女皇銅像」（圖九），日治期間被運往日本，到戰後才歸還香港政府。⁸



「M+ 進行：充氣！」展

事實上，香港的公共空間有限，寸金尺土，定期舉辦短期設置的公共藝術展覽，如於2013年西九文化區的海濱長廊為期兩個多月的「M+ 進行：充氣！」展（圖十），參觀人數逾十四萬，而媒體的討論和報導範圍廣而能「入屋」。這樣，公共藝術作為當代藝術的一環，既能省卻龐大的維護修復費用，又能配合時代變遷而調整展品內容，與時並進，達到真正的時代見證，未嘗不是一個出路。

⁶ Kelly Chu:〈Executive日記——遊樂場翻新 電箱塗白油「九龍皇帝」墨寶被消失〉，《頭條日報》，2017年4月28日，網址：<http://hd.stheadline.com/news/columns/0/20170428/562043/>，瀏覽日期：4/2/2019。

⁷ 「書法藝廊」共有十六幅由本地書法愛好者以不同書體撰寫的古詩和外國名人經典語錄。

⁸ 胡恩威：〈香港有公共藝術嗎？〉，《香港風格2 消滅香港》（香港：進念·二十面體，2006年），頁165。

中文文字互動媒體裝置的特質： 「自由輸入」

互動媒體裝置是近年常見的一種藝術形式。這一方面歸功於相關軟件與硬件的簡化，令到非電腦學出身的藝術家也可以使用這些工具創作。此外，互動媒體作品需要觀眾參與，與通常要求觀眾「請勿觸摸」的傳統藝術作品相比更顯親民，或許因此而易受藝術博物館的青睞與收藏。

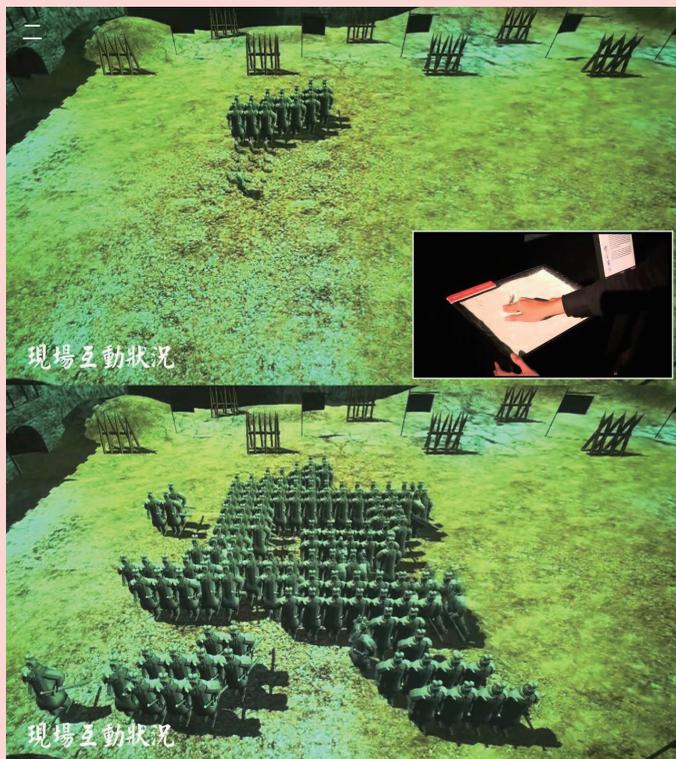
顧名思義，互動媒體裝置藝術涉及三個必須存在的元素：裝置，即作品涉及特定的硬件，如看雕塑一樣觀眾要親臨某處觀賞，而不能純粹用自己的電腦或手機進行；互動，作品涉及觀眾的參與，觀眾的行為會影響到之後作品的反應；媒體，嚴格來說任何藝術形式都是某種媒體，但由於對互動的要求，這裡通常是指依賴電力運作的電腦及電子新媒體。

而在互動媒體裝置之下，則有一種涉及「文字」的子類，即裝置裡與人互動的主要內容是文字或類似文字的符號，有學者把它們歸入電子文學或電子詩學的範圍。¹其中，Romy Achituv 與 Camille Utterback 的 *Text Rain* (圖一) 是早期的經典例子：英文字母從螢幕上方如雨降下，觀眾的影像亦投射在螢幕上，觀眾可以透過身體「接住」字母，或把它們當成物件拋擲，與它們進行各式各樣的互動。



Text Rain (1999)
Romy Achituv 與 Camille Utterback
(圖片來源: <http://camilleutterback.com/projects/text-rain/>)

¹ “About the ELO,” Electronic Literature Organization, accessed February 4, 2019, <https://eliterature.org/>.



《陵兵陣》(2010)

曹筱玥、沈蔚諭、黃賢文、陳建名、陳泓均

(圖片來源：<https://www.youtube.com/watch?v=ZU4VXQf0FeQ>)

《字字轉生》(2017)

梅林鬍子實驗室

文字互動媒體裝置的出現，引申出一個新的學術問題。當作品中的文字及其字義已被瓦解到支離破碎，如在 *Text Rain* 中僅以獨立字母的方式存在，那我們是否仍可以把它們稱之為文學作品？有學者堅持字義的保存是文學的基本定義，²但亦有人傾向把這些作品放到「視覺詩—具象詩」繼後的歷史脈絡分析。³可是無論如何，當我們試圖把這些觀點與理論應用到中文作品時，便會發現這些理論在處理漢字時均有未能顧及之處，亦同時顯示出中文在互動媒體環境下的一些獨特性。由於篇幅關係，本文只選擇一個特點——「自由輸入」以作介紹。

有別於以字母為基礎的文字，中文沒有一種顯而易見的輸入方法去適應資訊科技年代，除了把漢字以不同方法「再編碼」的各種輸入法，⁴如倉頡和注音外，手寫辨識亦是智能電話年代常見的輸入方法。同時，不少中文文字互動媒體裝置都依靠讀者直接把文字「寫入」作品內，而甚少見到作品會預定觀眾一定懂得某種鍵盤輸入法，以圖二《陵兵陣》與圖三《字字轉生》為例，前者讓觀眾在沙盤內寫字再實時轉化成螢幕上的兵陣，後者則利用虛擬真實科技，觀眾以三維方式在空氣中揮筆。

這種「自由輸入」方法的特點是，由於作品需要給予觀眾近乎無限的自由度作出書寫，因此難以勉強觀眾按藝術家的理念寫入中文，而不是書寫英文或甚至畫出其他圖案。一般來說，藝術家有三種可能重疊的方法去應付這情況：一，安排導賞員去指導觀眾按既定的方法互動；二，透過作品設計出的氛圍去鼓勵觀眾寫中文，單獨來說這是最無效的方法；三，把觀眾會「亂寫」的可能性一併考慮，並把它視為作品美學的一部分。

以上述作品為例，《陵兵陣》一方面透過解說與視覺設計，製造出寫字的氛圍，但同時在作品展示中介紹了繪畫其他圖案的可能性；⁵而《字字轉生》則利用導賞員的方法，在現場指導觀眾使用虛擬真實的器具去練習書法。

² Roberto Simanowski, *Digital art and meaning: reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations* (MN: U of Minnesota Press, 2011), p. 21.

³ "From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future," Klaus Peter Dencker, accessed February 4, 2019, <http://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>.

⁴ John Cayley, "Digital Wen: On the Digitization of Letter-and Character-Based Systems of Inscription," in *Reading East Asian writing: The limits of literary theory*, eds. Michel Hockx and Ivo Smits (New York: Routledge; Curzon, 2003), pp. 277-294.

⁵ "Forming Among Writing," Art Junior H Keelung, accessed February 4, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=nZ0Z2e9-mbg>.

此外，亦有作品嘗試用較特別的方法去限制觀眾輸入時的自由度。《控制狂（版本01）》設置一個供觀眾書寫「心」字的機器，作為回應同場羅伯特·印第安納（Robert Indiana）那幅缺了「心」的簡體「愛」字作品（圖四）。表面上，作品同樣利用了導賞員去引導觀眾書寫，亦同時展示之前觀眾完成的「心」字（圖五），令觀眾即時明白作品與機器的目的。但是，當觀眾嘗試操控機器內的畫筆時，隱藏的電子控制磁石會把畫筆牽引去以「心」的筆畫次序移動。因此觀眾雖然理論上可以自由書寫，但若要脫離「心」字的書寫，就必須與機器「控制狂」般的牽引力對抗。這一方面是平衡觀眾的自由度與藝術家意念的策略，而同時亦滿足了作品的主题以及作為一種互動藝術的美學。

本文介紹了中文文字互動媒體裝置中常會用到的「自由輸入」設計及藝術家的處理策略。要強調的是，「自由輸入」只是中文互動裝置可使用的其中一種互動方法，其他中文獨有的方法如以部首重組漢字，又或者類似 *Text Rain* 這類中英皆合適的方法也是常見。不過，「自由輸入」理論上可以應用在所有類型的文字，但卻幾乎只在中文或漢字的文字互動裝置出現，某程度上凸顯出製作中文互動裝置時與其他文字的相異之處。



前：《控制狂（版本01）》(2018)

洪強

後：《愛》(1966/1998)

羅伯特·印第安納



導賞員正引導觀眾操作《控制狂（版本01）》，背後是其他觀眾書寫的「心」字。

淺析《水中舞》體現 中國畫意及西方美學

2018年4月下旬至5月初，香港資深版畫家廖少珍於PRÉCÉDÉE展出了新系列「水母」作品，展示透過靜態與動態影像的複製和轉換，於跨媒介呈現傳統中國水墨畫的「意象」之美，同時顯示出東西方美學及創作元素。

是次展覽名為《水中舞》，以水母為主題，水母乃無脊椎動物，品種繁多，在水中暢游時身軀一擴一縮，觸鬚隨水擺動，猶如舞者在水中「舞動」。古希臘哲學家柏拉圖就「感官」、「現實」、「真實」的世界提出了「理型論」(Theory of Forms/Ideas)，¹指出藝術乃理型世界模仿的模仿，而廖少珍以水母為題創作的過程，正好體現「理型論」裡的「藝術與真實有三層之隔」。事緣她在海洋公園參觀水母館時，被水母「舞動」美態所吸引，即靜觀默察，領會「舞動」理想形式，透過寫生記錄，並以此創作一系列水母畫作，水母暢遊由「動」到「靜」，此為第一層模仿。

及後，廖少珍透過無水石版畫技法，²將畫作轉換媒介為版畫。雖然當代版畫與國畫之表現技法有所不同，當中她嘗試糅合水墨韻味和版畫的藝術特性，過程中要考慮色墨效果、畫面對自然生命的視覺傳遞，圖像去蕪存菁，有如重新一次對主題的審美，此為第二次對「水中舞」模仿。

¹ Plato and Allan Bloom, *The Republic of Plato* (New York: Basic Books, 1991), p. 402.

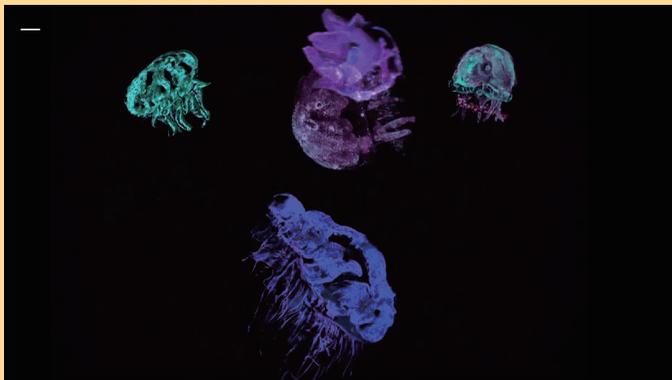
² 廖少珍：《水墨版畫—廖少珍版畫意象》(香港：弘藝版畫工作室，2011年)，網址：<http://www.arthorizon.org/images/marksofwaterandink.pdf>，瀏覽日期：31/7/2018。

借助數碼技術，廖少珍把版畫再轉媒為動畫（圖一），水母暢遊由「靜」而「動」。數碼化能夠更快速及大幅度改變、複製和轉換畫作（複製和轉換跟版畫特性類通，數碼化正好將作品意念擴展），但要修改到什麼程度，才是重點。廖少珍延續其對水墨及版畫的美學觀，動畫以顯現水母「舞動」的意象為大前提，透過改變色彩、光線、渲染、正負等（早在其版畫作品如《貝貝》（圖二）、《中國的牛》（圖三）、《荷花 六》（圖四）等已可見反白的手法），將「舞」的畫面重新演繹，進行第三層模仿。

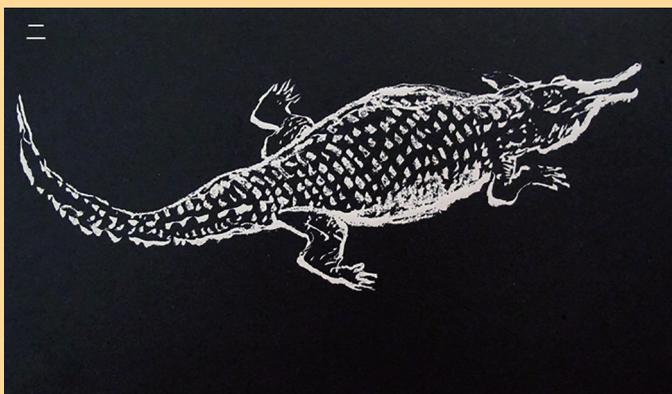
廖少珍在 PRÉCÉDÉE 的展覽，是場域特定藝術 (Site-specific Art) ——就著展覽空間、環境、光線、人流等因素，為作品製作特定版本展出。展覽空間的玻璃櫥窗是一大焦點，24 小時的展覽方式讓藝術家要考慮在早、午、晚不同時段的效果，及對現場觀者的直接對話的可能性。廖少珍就想到把水母打印在磨砂玻璃貼，把整個玻璃櫥窗變成大型水族缸。水母由動畫轉媒為數碼印刷，「水中舞」由「動」再變回「靜」。數碼印刷令像素渲染感加強，保留「水母」經過幾次媒介轉換的痕跡；印刷顏色可能未如預期，但在展覽空間燈光映照下亦顯得夢幻，其形態多變同時保留水墨暈染效果。作品意不在印刷質量的無限提升，而在顯現水墨之「寫神 心言」之餘，能利用數碼技術突破傳統（及場地）框框，創作具時代精神的作品，大有國畫大師李可染「可貴者膽 所要者魂」³之精神。

作品雖不動，但觀者動。每當途人經過，無論有否駐足觀賞，其「眼」、「身」、「意」與作品交流，已為作品帶來一次全新的「舞動」演繹。作品「內容溢出形式」，及帶有開放式閱讀、演繹的空間，正正體現德國哲學家黑格爾就藝術分成三大類型中的浪漫型藝術 (Romantic Art)⁴及法國哲學家羅蘭·巴特「創造性文本」(Writerly Text)⁵的特性。

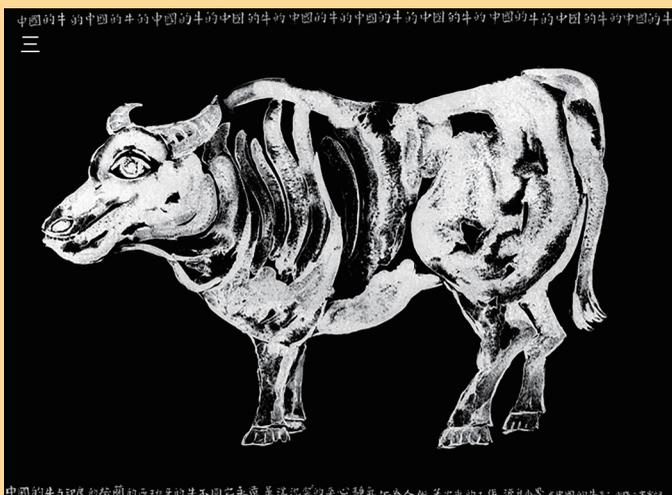
《水中舞》在創作過程中媒介的轉換，不但發揮著不同媒體與版畫結合的特性，亦保持及顯現廖少珍對「理型」水母的水墨韻味；「動」「靜」之交錯，既有西媒美學，亦帶中媒畫意。



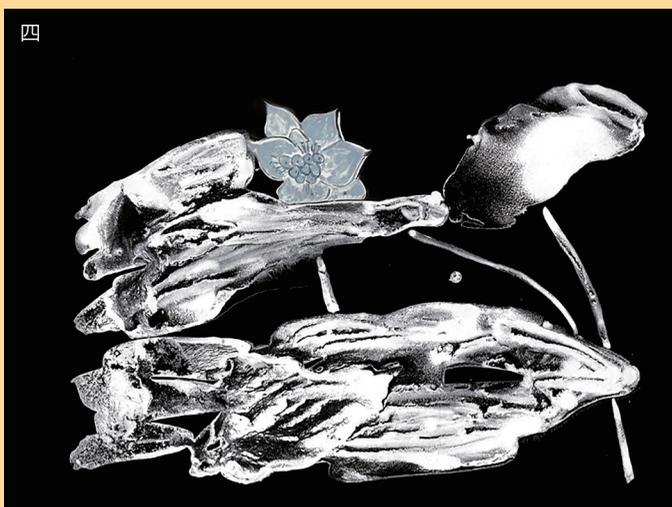
「水中舞——廖少珍的意象藝術」水母版畫動畫 (Chinese Ink animation, 2015)
(圖片來源: <https://www.youtube.com/watch?v=TVu-OuM4l3Y>)



《貝貝》(2003)
(圖片來源: http://www.originalprint-hk.com/artists/Ljane/Ljane_15.html)



《中國的牛》(2009)
(圖片來源: http://www.originalprint-hk.com/artists/Ljane/Ljane_08.html)



《荷花 六》(2009)
(圖片來源: http://www.originalprint-hk.com/artists/Ljane/Ljane_06.html)

³ “Li Keran’s Words,” Antique Detail,” National Museum of China, May 21, 2012, accessed February 8, 2019, <http://en.chnmuseum.cn/english/tabid/817/Infoid/81652/frtid/813/Default.aspx>.

⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich and Thomas Malcolm Knox, *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Oxford: Clarendon Press, 1988), p. 518.

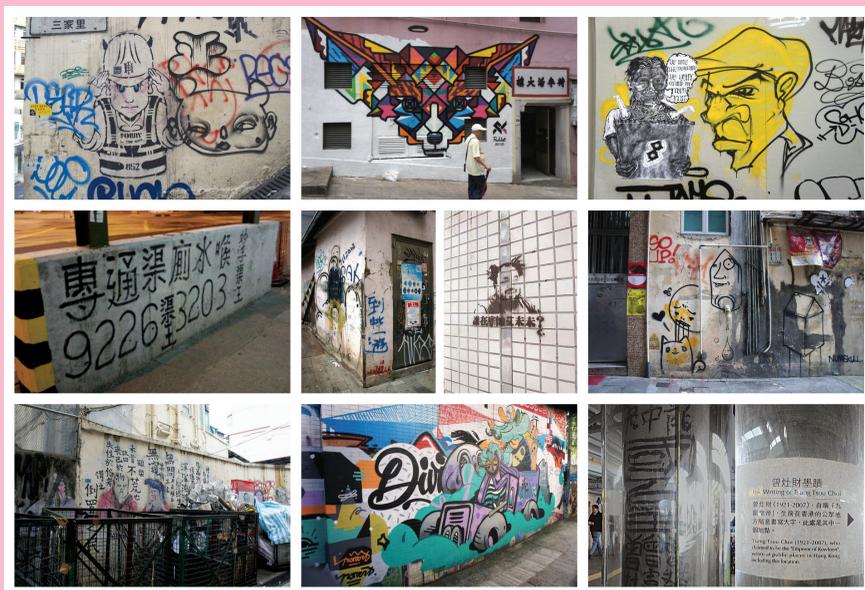
⁵ Barthes, Roland. S/Z, translated by Richard Miller, *Preface by Richard Howard* (Malden: Blackwell, 2002), pp. 4-5.

香港公開大學人文社會科學院
高級講師

淺談塗鴉 與香港的文化現象

隨著近年街頭流行文化熱潮的湧現，塗鴉藝術與日常生活之間的關連不斷擴展，時至今日，不少人依然認為塗鴉是「亂畫」或「塗污」，是一種破壞市容，甚至是挑釁社會的行為。「塗鴉」這種街頭文化在香港的認受性雖然不大，但塗鴉帶來的文化現象與社會效應，卻是不容忽視。

每當提起「塗鴉」一詞，相信大家腦海中都會浮現出不同的情景和感觀：可能是早年深入港九民間的「九龍皇帝」墨跡；名勝古蹟旁的「到此一遊」記號；橫街窄巷的「鬼畫符」字跡；無所不在的「渠王通渠」街頭廣告；或是潮流店舖、學校、社區的「醒目壁畫」等等，反映出街頭塗鴉一直都存在我們日常生活周圍並渾然不覺地蔓延起來；直至2011年「誰害怕艾未未」肖像噴畫在港九街頭出現，「塗鴉少女」被警方重案組調查；以及2014年佔中期間，一名14歲女童在金鐘政府總部外的連儂牆以粉筆畫花朵，遭警方以涉嫌刑事毀壞拘捕，並暫判須入住兒童院的事件出現後，塗鴉行為再度引起了香港人的廣泛討論及關注，這種街頭塗鴉文化所潛伏的強大社會衝擊力量又再度被顯現出來。事實上，塗鴉是當代的一種具有強烈的視覺張力與情感反應的藝術表現形式（圖一）。



香港的街頭塗鴉景象。

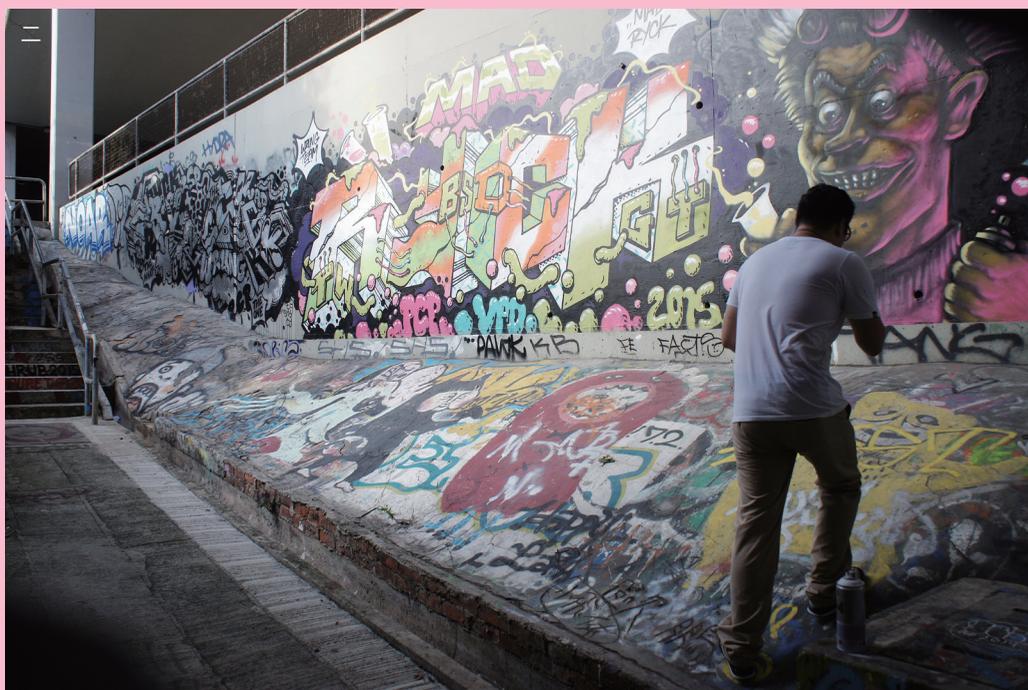
塗鴉是什麼意思

「塗鴉」一詞，源自唐朝一首由盧仝寫的詩：「不知四體正困憊，泥人啼花聲呀呀！忽來案上翻墨汁，塗抹詩書如老鴉。」詩人在打盹期間被孩童的笑鬧聲吵醒，原來是其幼兒爬上書桌打翻了墨汁，在書冊上胡亂塗寫。「塗鴉」一詞，便流傳至今。成語「信筆塗鴉」正是形容字寫得很潦草或胡亂寫作，多用作謙辭。後來，人們將即興之作或不登大雅之堂的文字，統稱為塗鴉，基本上帶有貶意。

「塗鴉」又常作為英文 graffiti 的中譯。Graffiti 來自意大利文 graffiato，意思是刮 (scratch)，英文 graffiti 含有 scribble / doodle 之意，指隨手亂寫亂畫。現今，我們俗稱的塗鴉 (graffiti)，泛指在公共或私有設施 (如牆壁) 上的人為及有意圖的文字或標記。

塗鴉可以說是人類最原始和最直接的本能，我們常將孩童天真瀟灑的「塗鴉」圖畫視為童稚無邪、自然純真的情感與認知的表現。遠早於文字出現之前，史前時期的原始人類已在洞穴內塗刻，將他們生活息息相關的事物變成簡單概括的符號來標記，據史學家推論，其主要功能為傳遞、記錄、警告或分享信息。

現代廣義的 graffiti 指街頭塗鴉，可以是文字，亦可以是圖像；無論是手繪噴漆、簽名、標記、模版噴畫 (stencil) 或貼紙，都可被泛稱為塗鴉 (圖二)。對塗鴉者而言，也許只是藉以展示、分享或發洩的一種對話性的創作形式，但未經設施擁有者許可的塗鴉一般屬於違法行為。根據香港法例，塗鴉者可能被檢控公眾地方妨擾罪、擾亂秩序罪或刑事毀壞等罪行。



塗鴉客正在塗鴉。

香港街頭塗鴉的文化現象

要說最具香港特色的塗鴉代表人物，當然非「九龍皇帝」曾灶財莫屬。曾灶財被譽為「香港街頭塗鴉先驅」，早於1950年代開始塗鴉，筆跡遍及港九，51年來一直堅持不懈地在街頭四周如天橋底、電燈柱、電箱等到處用毛筆塗寫上密密麻麻、歪七扭八的塗鴉中文字，「宣示」其對九龍的「主權」。他把街道當畫布，以城市空間作為創作載體，以塗鴉作為行為實踐，抒發對當時社會的不滿，其行為意識與歐美塗鴉運動最初反權威、反叛的精神是一致的。

雖然曾灶財屢次因「塗污公物」而被檢控、罰款和警告，但他堅持故我，筆耕不輟，很多人都視他為瘋子，但也有人說他是另類的行為藝術家。事實上，大多數香港人都不認同他的塗描作品是藝術；單從書法來看，曾灶財的書寫塗鴉說不上有任何高超技術或藝術價值，但他那近乎原始、怪誕、天真稚拙，不遵循書法行文章法而自成一格的書寫風格，以至半世紀以來貫徹始終、堅定不移的行為實踐，不但創立了中文字塗鴉的先河，也是地地道道的香港本土文化代表人物。

90年代末，受到外國流行文化熱潮的影響和出於香港回歸期間對本土意識的關注，有人開始欣賞曾灶財的塗鴉，部分文化藝術和設計界人士更加追捧他為「民間藝術家」，在藝術中心為他辦書法展，為他出書結集，用他的書法設計時裝，又與當代中國名家藝術作品一起在香港蘇富比拍賣。曾灶財更登上了美國《時代周刊》，被視為是一位畢生對抗強權、反主流、反體制的獨特文化符號，一度成為西方媒體廣泛報道的對象。從前不受注目的塗鴉式街頭作品，進而躍登上藝術殿堂，更於2003年威尼斯雙年展展出，使他成為第一位參展的香港人。2015年，在曾灶財離世8年後，Google Art Research Institute 為他開設網上展覽專頁，展示共170件作品。曾灶財在街頭遺留下來的文字無疑是獨樹一格，被形容為「前無古人，後無來者」，成為一則都市傳奇（圖三）。¹

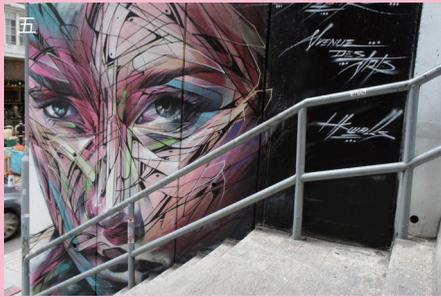


尖沙咀天星碼頭的曾灶財墨蹟石柱和簡短說明。

¹ Sunny: 〈香港最後一個傳奇，是一個「流浪漢」〉，微文庫，2017年8月13日，網址：<https://weiwenu.net/d/101986430>，瀏覽日期：5/11/2018。



旺角區的塗鴉 graffiti “throw up”。



上環的外牆塗鴉圖像 graffiti “Street Art”。



塗鴉作品成為藝術展品或潮流品牌。

從地下文化到潮流藝術

隨著街頭藝術得到社會上的廣泛認同，塗鴉已經走出後巷、牆角，成為文化新潮。在這個資訊高速發展的時代，塗鴉的內容、形式和媒介也在不斷地擴展和演變，由簡單的字體到精美複雜的圖像設計，由隨性自由的塗寫到跨越界限的藝術表現，由對社會的反叛意識到商業化品牌（圖四、五、六）。塗鴉作為一種流行的視覺語言滲透到各個設計領域，代表著一種自由、原創、即興、大膽的藝術風格，符合當下社會的大眾審美和思想，尤其受年輕人喜愛，所以它的魅力風靡世界各地，吸引越來越多年青人追捧和模仿，成為一種代表年青、時尚、多元的文化，以及追求個性的標誌。

塗鴉是一個世界性的現象。許多論述強調，不論任何一種形式的塗鴉文化，均源自一種具有敢於冒險、反叛的精神與濃厚的社會介入意識，或是對抗傳統的、主流的體制，或是具有政治、社會批判的意圖。²畢竟，從藝術文化層面上看，塗鴉無疑也是個人自由意志和情感的表達，很多塗鴉是具有思索性和美學魅力的藝術作品，旨在利用公共開放的空間以視覺圖像來傳遞訊息。正如英國當紅街頭藝術家 Banksy 的塗鴉作品能夠帶動風潮的基本原因，在於他顛覆傳統的藝術精神，打破僵化思維以一種嶄新的視覺圖像，挑戰各種視野與日常生活經驗的禁忌（圖七）。³街頭塗鴉這種文化現象，發展至今，甚至成為某些城市或地區的潮流地標或觀光景點（圖八）。



Banksy 的噴畫正在嘲諷 Basquiat 的塗鴉已經成為商業化品牌。



香港某些外牆塗鴉也成為遊客觀賞和拍照的景點。

² 安娜·瓦克拉維克 (Anna Waclawe) 著，趙成清譯：《塗鴉與街頭藝術》（上海：人民美術出版社，2015年），頁 190-195。

³ 張讚國、高從霖：《塗鴉香港：公共空間、政治與全球化》（香港：香港城市大學出版社，2016年），頁 207-208。



九
政府邀請藝術家美化觀塘工業區後巷的塗鴉，惹來不少批評，更被嘲為「肉酸里」。



銅鑼灣一所餐廳外牆壁畫。



上環區色彩強烈的塗鴉壁畫。

香港政府近年經常強調要推動多元文化產業，也透過推動街頭文化重新包裝城市；然而，某些計劃被接受的程度和成效卻備受爭議，其中包括2015年推出的活化觀塘區內後巷計劃，邀請了藝術家及學生於六組工業區後巷的牆身進行塗鴉，擬將該地段變成街頭藝術景點，反對者卻認為此舉使塗鴉的意義被轉移，更憂慮會因此帶動樓價和租金飆升，扼殺真正藝術工作者的創作空間，認為是「政府有名義上優化地區、推廣藝術，實際上只是地產項目的政策。」⁴（圖九）。另一方面，近年來在香港明顯多了私人物業業主為了美化外觀或吸引目光，付費給藝術家在大廈外牆或窄巷繪製塗鴉風格的壁畫，以追上潮流（圖十）。與此同時，一些香港藝術團體和非牟利機構亦不斷舉辦街頭塗鴉活動，讓大眾了解此為具有創意與啟發性的創作，是全球普遍認同的新潮流，更期望能夠有效改變大眾欣賞街頭藝術的角度。活動透過市民捐出牆壁，讓一眾塗鴉愛好者能光明正大地在牆上自由創作，將原本不顯眼的角落變成獨特的藝術品，更成為打卡景點。好像由HKwalls主辦的街頭藝術節活動在香港已經連續舉辦了四年，先後在中、上環、西營盤、深水埗和黃竹坑等區，讓一班本地和國際街頭藝術家即場創作，合法地塗鴉，使一道道平平無奇的大廈牆壁蛻變成藝術焦點，讓新舊文化的融合，綻放青春活力，為香港鬧市街頭帶來了不一樣的風景（圖十一、十二）。



十二
深水埗的3D立體塗鴉。

⁴ 陳映霖、張璋庭、陳慧盈、鄧雪玲：〈塗鴉精神挑戰法律——街頭文化難被保育〉，《仁聞報》2015年5月號（專題），2015年5月20日。

再者，最近就出現由香港青年藝術協會推動的「城市圖志」社區藝術計劃，邀請多名本地藝術家根據香港特色店舖的口述故事創作，為二十間老店、排檔的鐵閘噴上漆畫，以塗鴉形式道出舊式小店的興衰和區內大大小小的故事（圖十三、十四），充滿著本土情懷和濃厚人情味，利用塗鴉繪畫將人與社區緊密連繫起來，既融合西方的街頭文化藝術潮流，同時又屬於本地社區和傳統保育範疇，為城市帶來一番新氣象，將活力注入社區，甚至帶動商機，因效果廣受讚賞，所以此項目還將會陸續推展至其他社區。塗鴉不僅能記錄城市的聲音，為我城加添色彩，更成為聯繫社區的藝術。



中環街市店舖鐵閘的塗鴉漆畫。



中環排檔鐵閘的塗鴉。

結語

「塗鴉」並不同破壞行為。就社會層面而言，塗鴉是典型的街頭文化之一，具有向公眾展示、讓大眾參與等特性，於牆面上留下種種獨特印記之同時也連結著城市空間脈絡。從文化藝術角度來看，其實很多塗鴉都是富於創造性和感染力的畫作，也承傳著Pop Art普普藝術表現大眾文化的特質。社會上不少人都會將塗鴉標籤為一種反叛與違法的行為；塗鴉所衍生的，不單純是執法問題，而是政府對文化藝術的認知和態度。若冀望香港能夠發展成為一個國際文化都會，我們必須支持藝術表達和創作的自由，除了加強推動政府與民間共同建構更廣闊的藝術自由創作空間外，更需要一個能夠文化包容的社會，才可確保香港文化的活力，創新和延續。

塗鴉藝術家以城市當畫布，在街頭自由地發揮所思所想。當你下次走在城市的街頭角落遇上塗鴉時，又會用怎樣的眼光來審視它？

版畫藝術家廖少珍老師專訪： 當代藝術多元化 不停去探索

文：龔倩怡 攝影：張智敏 鳴謝：PRÉCÉDÉE Art Space

每種藝術有其獨特的風格，亦具有一定的實驗性，版畫創作也不例外。本地資深版畫家廖少珍老師早前在油麻地藝術空間PRÉCÉDÉE舉辦了名為《水中舞》的個人展覽，以水母為主題，是其2015年「水中舞」動畫的延展。



這次在油麻地藝術空間PRÉCÉDÉE的《水中舞》展覽，是廖少珍老師於2015年水中舞動畫的延展。



《水中舞》展覽在日夜呈現兩種不同的魅力。

水中舞延展 循環不息的意念

廖老師畢業於香港中文大學藝術系，後於外國進修油畫及版畫，曾於各大學及藝術機構任教。她擅長石版畫創作，喜歡運用中國毛筆在石版上作畫，顯現中國畫的筆墨意趣，尤其擅長運用「反白」（黑白倒轉）的技巧，突出主題，富有幽玄美感。她的作品由早期的〈望家系列〉、〈隱喻系列〉到近期的〈水中舞系列〉，皆以自然為旨趣。大約在半年前，廖老師聽說學生、現時為香港公開大學人文社會科學院高級講師田禮文老師自資開設了藝術空間PRÉCÉDÉE，不時舉辦展覽推廣藝術，覺得很難得，二人商量後便合作舉辦了是次展覽。

因展覽空間狹小，廖老師坦言設展有一定的難度。「第一，那裡那麼窄，設置機器都可能有困難；第二，如有很多熱力發散出來，對這個空間都危險」，但她又不想沿用將版畫掛在展覽空間這種傳統的展現方法。地方有限，想法如何延展？後來，廖老師觀察到展覽空間的玻璃及一些光，又回想起水中舞的動畫，偶發性的靈感及零丁的想法之下，便考慮做磨砂貼紙，張貼於玻璃上，再配合燈光的照射，表現「水中舞」動與靜之間的意象美。



廖老師指，這次展覽的難題之一是要怎樣充分運用有限的空間。

〈水中舞系列〉的靈感最早源自廖老師於海洋公園的餐廳內看見的一些水母。廖老師指，水母在光影配合下，好像在跳舞，當中的一光一暗，一收一放，一陰一陽，充滿中國美學的元素，深深觸動了她，從而創作了一系列各式各樣的水母版畫。作品除了運用她一貫擅長的「反白」技巧表現韻味外，也通過套色再加上透明油，表現水母的螢光及輕盈通透的效果；後來廖老師受啟發於一則水墨馬奔馳的賀年廣告，及留意到國內流行運用水墨畫繪畫動物製作成故事短片，便想嘗試向多媒體發展，並糅合中國水墨、書法及自己的版畫作品等元素，製作成水中舞動畫；而這次的展覽的構圖和表現方式的靈感就源於水中舞的動畫。從版畫發展到動畫，再從動畫衍生出磨砂貼紙的玻璃裝置，廖老師形容是「從靜到動，再由動到靜，一個循環不息的含意」。



廖老師以水墨形式繪畫水母的形態，融合了東、西繪畫特點，突出水母輕盈舞動的美態。（圖為《水中舞（二十二）》，圖片來自弘藝版畫工作室）



水中舞的動畫一開場運用滴墨、水點，再到水母的演化，最後藉著「反白」的視覺效果，加強觀眾的感官，表現意象美。（圖為水中舞動畫的截圖）



廖老師在水中舞的動畫加插帶點科幻感的電子琴音樂，以作配合水母及水點的流動。掃描QR Code即可以欣賞此動畫。

糅合多媒體 展現版畫新嘗試

近年，廖老師的作品從靜態版畫發展為動畫的動態影像，而今次的作品更聯繫空間，甚至社區。會有這樣的新嘗試，她坦言是作為一名創作者，希望自己不斷探索，做些實驗性的作品。擁有多年的版畫創作經驗，廖老師已熟悉版畫的製作過程，而近年由於參加了一些國際性的研討會，多留意了國際的版畫活動，更擴闊了她對版畫的視野。

版畫以「版」為媒介，經製版後將圖像複印或移印在紙上，是一種間接的創作藝術媒介。傳統的版畫有凸版畫、凹版畫、平版畫和孔版畫。廖老師表示「隨著科技的發展，現在版畫的定義較闊，可透過影印、數碼打印、鐳射打印、立體打印等方法製作，創作成品可以是平面的，立體的更可以是跨媒體的，如錄像、裝置等」，方向多元化。另外，因當代藝術傾向跨媒介或多媒體運用，為創作者提供平台，所以廖老師便想嘗試用不同的媒介與石版畫結合，但現只屬於試驗階段，還在「一邊做一邊想」。

「邊做邊想」的探索過程也為廖老師帶來開心和驚喜，因為像是〈水中舞系列〉，為了表現水母的螢光效果，她便開始四周留意，發現到街上的招牌、地圖的燈箱等都是採用了LED燈，所以就嘗試將版畫印在膠片上，而且廖老師喜歡在作品上用「反白」的技巧，由黑轉白，「轉了之後，我覺得效果很特別，而又能顯示水母的螢光」。



訪問期間，廖老師展示了數張運用「無水石版」技法製作的〈水中舞系列〉版畫。廖老師指這種技法是由一位加拿大教授發明的，因她之前參加了這位教授在香港舉辦的工作坊後，便產生了興趣而慢慢自行摸索，遇到疑難再請教教授。廖老師更不吝嗇地分享了這種技法，傳統的石版畫是根據「油水相斥」的原理，當中上墨前要在版上抹水，而這個方法是運用玻璃膠和鋁片，因玻璃膠為矽，與鋁會有很緊密的接觸，所以不用抹水。首先要混合碳粉物料、少量的水及番梘液，變成墨汁，塗在鋁片上，再經高熱風筒烘乾把碳粉固定在鋁片上面；然後製版，就要運用一些透明的玻璃膠及開稀無味的松節水，在鋁片上輕輕塗抹薄薄的一層。作品中要印出來的圖像部分，就可用些白電油或者Acetone（丙酮）洗走，而白色的部分則有玻璃膠擋住油墨，之後用墨轆上墨，通過版畫機將圖像印出來。廖老師表示這方法簡單、穩定，而且好處是可以令到作品墨色深淺有序，不會令作品感覺「死實實」，亦能更加凸顯細節。言語解釋間，廖老師還不自覺用手模擬版畫製作過程。

雖然這些知識摸索就花了幾年時間，但廖老師也自感幸運，「我覺得作為藝術創作是可以不停去探索一些事物，就算創作傳統的版畫都一樣，也是探索著一些物料或者方法」。

訪問期間，廖老師更展示了她的版畫作品，細細講述其製作的過程。(圖左為藝術空間PRÉCÉDÉE創辦人、香港公開大學人文社會科學院高級講師田禮文老師)

設置工作室 推廣版畫藝術

自2000年成立了自己的工作室，廖老師一直致力在本地推廣版畫藝術，藉著舉辦不同的工作坊，介紹一些簡易版的版畫，引起學生的興趣再發展。廖老師表示六、七十年代是歐美的版畫熱潮，並影響香港，當時如文樓、張義和夏碧泉等的藝術家也做不少版畫作品，而且熱賣，但當時因版畫課程不多、版畫器材設施未為完善及欠缺社區藝術和推動藝術的活動等原因，致使版畫並不流行；後來在九十年代起，香港成立了不同的藝術中心及各工作室的開設，增加了版畫課程，才逐漸提高了風氣，她也樂見近年有些學生畢業之後繼續從事版畫創作，有三位學生甚至開設版畫工作室，將版畫藝術延續。

從編纂角度看 古典詩詞的文化傳承

中國是詩詞大國，故古典詩詞是中華文化的瑰寶。本文從文獻及選本的角度，討論文化傳承的方法，並略說以「唐詩宋詞」泛指歷代詩詞的原因。

從古典文獻整理上看，總集的編輯工作，肩負弘揚中華文化的使命，保留了一代的文獻，方便日後學者作查閱和研究。「文籍日興，散無統紀，於是總集作焉」¹，編纂總集的目的是把散亂的作品歸一。在詩歌領域上，《全唐詩》成書於康熙四十五年（1706），得詩約五萬詩，存二千二百多人。唐詩總集是最早面世的斷代詩歌總集，也是第一部以「全」為名稱的詩歌總集，成為後世編纂斷代詩詞總集的範式，形成唐詩廣泛流傳的原因之一。遼欽立輯校《先秦漢魏南北朝詩》於1983年出版。隋代以前的作品，除《詩經》、《楚辭》外，歌謠詩諺概予編入。傅璇琮主編《全宋詩》由1986年開始出版，直到1998年全部出版，存八千九百餘詩人，數量是《全唐詩》的四倍。由章培恆主編《全明詩》、陳尚君編《全唐詩補編》、閻鳳梧等主編《全遼金詩》於上世紀九十年代相繼問世，而楊鐮主編《全元詩》於2013年出版，存五千人近十四萬首詩。清代傳世詩歌估計有八百萬至一千萬首，編纂《全清詩》無疑是詩歌史上最大規模的典籍整理工程。2010年出版《清代詩文集彙編》八百冊，相信可以推進清詩整理研究的工作，《全清詩》面世可期。

¹ [清]永瑤等總裁；紀昀等總纂：《四庫全書總目》（臺北：藝文印書館，1964年），卷186·集部三十九，頁2598。

在詞學領域上，唐圭璋編《全宋詞》於1940年問世，錄一千三百三十家，兩萬餘首詞，是繼《全唐詩》之後，又一重要的古典詩詞典籍整理成果。因為《全宋詞》是歷代詞中最早問世的斷代總集，形成宋詞廣泛傳播的原因之一。唐圭璋編《全金元詞》於1979年出版及曹濟平、王兆鵬等編《全唐五代詞》於1999年出版，相對而言，有關詞作的數量比不上宋代。饒宗頤、張璋編《全明詞》錄近千四家約兩萬首詞，於2004年出版，三年後，周明初編《全明詞補編》出版，補近五百家約五千餘首詞，完善了有明一代的詞。清代詞壇復興，詞家詞作遠遠超越前代，預計有三十萬首詞。張宏生主編《全清詞》按清帝順序排列，分為五卷，是詞學史上最浩大的詞總集。《全清詞·順康卷》、《全清詞·順康卷補編》及《全清詞·雍乾卷》於2002年、2008年及2012年先後面世，餘下的《全清詞·嘉道卷》、《全清詞·咸同卷》、《全清詞·光宣卷》將會依次出版。《全清詞》各卷相繼編印成書，除了完善古典詞的典籍整理外，清詞的獨特價值因而受到學界的肯定，學者由研究宋詞轉移到清詞上。

從選本的角度來看，編選者以選汰方法，從現存的作品中挑選精品，在去取之間沒有好與不好的標準，編選者成為第二作者，地位與作者一樣。選本的出現有利推廣及普及教育，推動作品的傳播和接受，是一門學問的入門書籍。成書於乾隆二十八年（1763）的《唐詩三百首》，編者是孫洙與其夫人徐蘭英，道光年間（1821-1850），陳婉俊與其弟陳晉藩補注，收錄了77家311首詩。《唐詩三百首》所錄作品，以杜甫（38首）、王維（29首）、李白（27首）、李商隱（22首）為多。它繼承了歷朝斷代詩詞選本選菁汰蕪的編選方針，因冠以「三百首」之名而廣受歡迎，是迄今一部流傳甚廣的唐詩選集，也是中小學生接觸古典詩歌的入門選本，形成唐詩廣泛流傳的原因之一。「三百首」是仿《詩經》三百篇（共305篇，若含有題目無詩者共311篇）而成，遂成為後來者編輯詩詞文選本的範式。到了1924年，朱祖謀編定輯錄的宋詞選《宋詞三百首》，共收88家300首詞，所選作品以吳文英（24首）、周邦彥（23首）、姜夔（16首）為多，傾向浙西詞派的醇雅風格。朱氏三訂此選本，最後修訂為82家285首詞。「三百首」模式的宋詞選本比唐詩選本晚了一百六十多年，符合文學自身的發展規律。編選《宋詩三百首》、《元詩三百首》、《遼金元詩三百首》、《明詩三百首》、《元明清詩三百首》、《清詩三百首》、《樂府三百首》、《唐五代詞三百首》、《明詞三百首》、《元明清詞三百首》、《清詞三百首》等，則是近三十年的事情，由不同的編選者及出版社匯集而成。它們是後起的詩詞選本，其光芒早已被唐詩宋詞蓋過，傳播層面受到限制。唐詩的總集及選集在清代完成，後學者往往會先學唐詩後學宋詞，規範學習的優次。宋詞方面，編纂總集和選集的工作，則晚了近二百年，而宋詞的選集卻比其總集早問世，所錄的都是經典作家和作品。

選本起教育後學的作用，在主流教育的應用上，往往是以範文模式作為傳播途徑。以香港高中中國語文課程中的「指定文言經典學習材料」為例，教育局選了唐詩和宋詞各三首，分別是王維〈山居秋暝〉、李白〈月下獨酌〉（其一）、杜甫〈登樓〉、蘇軾〈念奴嬌·赤壁懷古〉、李清照〈聲聲慢〉（一題《秋情》）及辛棄疾〈青玉案·元夕〉。這些作品也見於《唐詩三百首》及《宋詞三百首》，從學與教方面傳承唐宋名家名作，漸次演變成世人心目中經典中的經典。

中國古典詩詞是文學遺產，編纂總集發揮了《禮記》所言的敬業樂群精神，輯錄選本體現了孔子主張「興觀群怨」的詩教化的社會作用。另外，從古典文獻整理及選本輯錄的角度來看，無論是總集或是選集，唐詩和宋詞都是最早出現的，形成世人以「唐詩宋詞」泛指中國古典詩詞，或專學唐詩宋詞的原因。

沒有一神信仰的中國宗教的確更加寬容嗎？

長久以來，相對於「西方宗教」，華文社會對認為中國宗教具有一種特殊的「寬容」的態度。在這種討論中，「西方宗教」隱然指向以一神信仰為核心的基督宗教與伊斯蘭教。早在30年代，唐君毅便在〈中國宗教之特質〉提出中國宗教的八項特質，其中包括了「宗教上之寬容精神」。¹這一種論述的普及，不但見於民間，亦流行於現時的政府文字。中國宗教局在〈中國宗教概況〉便說：

在中國，各種宗教地位平等，和諧共處，未發生過宗教紛爭……這……是由於源遠流長的中國傳統思想文化中相容、寬容等精神的影響……²

上文所討論的觀點在以華人為主的社會，突兀之處尚且未為明顯。但當我們將中國宗教的「和諧滲透力」置於多元社會的場境之中，不論在歷史研究或時事評述，不時令非華語的朋友側目。中國宗教能讓神佛並存的態度，有別於基督宗教與伊斯蘭教為神明的排他真確性而出現暴力衝突者，箇然能於華人社會中找到一些相符的現象。但當Rudyard Kipling (1865-1936) 寫下〈The White Man's Burden〉(1899) 時，他何嘗不是真確地看到當時的美國在經濟、軍事、文化等領域全方位凌駕被殖民的菲律賓？³筆者因工作關係，近年與不少生活在華人社會的少數群體接觸頗多，故亦多有耳聞該類群體對華人宗教的觀點。本文旨於對中國宗教的「寬容」作一系統而簡明的反思。在全球化出現困局，世界出現種種以民族、宗教為包裝的身份衝突的年代，澄清一個文化自身的特質與它與異文化的關係，往往具有超乎文化自身的意義。

¹ 唐君毅：〈中國宗教之特質〉，《中心評論》期33（1936年5月），頁7-15。

² 中華人民共和國宗教局：〈中國宗教概況〉，見中國宗教網頁，網址：http://www.gov.cn/test/2005-06/22/content_8406.htm，瀏覽日期：1/7/2018。

³ Christopher Hitchens, *Blood, Class, and Empire: The Enduring Anglo-American Relationship* (New York: Nation Books, 2004[1990]), pp. 63-64.

寬容的意義

在討論中國宗教是否確較其他世界宗教為寬容時，最基本的問題在於我們對「宗教寬容」的理解。在上引的例子中，中國的宗教寬容主要呈現於儒、釋、道信仰者同時的並存。（較近代的論述有時還會添上伊斯蘭教及基督宗教）多宗教並存，而國家不曾干預，信眾亦鮮有互相排斥，不少學者便建立了中國宗教寬容的印象。其中一個最具系統的闡釋，可以參考杜贊奇（Prasenjit Duara）的觀點。杜氏以為中國自有文字紀錄以來，政權便壟斷了對宗教世界的解釋權，故不同教派受國家機器的規範，無法如一神教傳統般互相對立。在帝制時代的中國，宗教之間大規模的紛爭並未存在，倒是國家與精英的聯盟由上而下的整合民間宗教的探索。這種中國歷史傳統的「垂直分割」，由是乃與一神教傳統的「橫向分割」不同。⁴

然而，這樣的理解與近現代的「宗教寬容」（religious tolerance）頗有疑義。歐洲由十八世紀以來所發展的「宗教寬容」可以分為兩類。在二十世紀以前，大部分的「寬容」理論肇因於國家暴力整合宗教差異的血腥成本。不少學者與政治家提出國家應該視國民的宗教信仰與良知為私人領域，故不應被國家管控。第二層的「宗教寬容」則發展於二十世紀，多元信仰不再被視為維持國家穩定的工具，而是「多元」自身已備「內具價值」（intrinsic value）。⁵但無論我們討論的是古典抑或現代的寬容概念，「宗教寬容」的意義在於對被視為「錯誤」（wrong）與「邪惡」（evil）的觀點之接納。必須指出的是，這一種錯誤所指，乃係大是大非，而非一些簡單的詮釋差異問題。當宗教之間本來就能部分地互相認同，進而更視對方與自身互為表裡時，我們一般就不會以「宗教寬容」的概念描繪之。舉例而言，在中國南方道觀、仙館中同時祭祀三清神與觀世音菩薩，或是供奉一些鄰近地域的祖宗與神靈，事實上已將不同來源的神明納入同一個世界觀，我們亦不應將之視為對異教的寬容。同理，在日本佛教的「本地垂跡說」中，將神道教的八百萬神明視為諸佛於日本的「權現」，亦是宗教吸收的一種。⁶什麼才算是「宗教寬容」呢？在日本安土桃山（1568-1603）時代一些能接納斥神佛為異教的天主教士的地方政權、在鄂圖曼帝國蘇萊曼大帝（Suleiman the Magnificent; 1494-1566）明文接納非伊斯蘭信仰者（絕對不會為他們所信奉的真主悅納的）成為國民，這一類超越了自身宗教的世界觀的包容行為，便會較為貼近了。

⁴ 杜贊奇：〈中國世俗主義的歷史起源及特點〉，《開放時代》第6期（2011年），頁118-131。

⁵ Rainer Forst, "A Critical Theory of Multicultural Toleration," in *Multiculturalism and Political Theory*, ed. Anthony Simon Laden and David Owen (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 292-311.

⁶ 「本地垂跡說」是「神仏習合」傳純的一種，是十世紀以來日本佛教普及後發展出來的信仰。當時庶民將本地神道教的天神、疫神視之為佛教與印度教神明在日本的化身。這種傳統到後來更獲的神社與寺院的接納。詳參今堀太逸：《本地垂迹信仰と念仏：日本庶民仏教史の研究》（京都：法藏館，1999年），第2部。

中國宗教確然寬容？

在這個層面的概念中，中國有沒有「宗教寬容」呢？回溯唐帝國，祆教、摩理教、基督教東方教會與伊斯蘭教在帝都並存。這些教派在很大程度上與唐帝國的主流社會價值有所差異；而在八世紀的廣州，大量波斯灣的一神教信仰者均在廣州長居。⁷至十六世紀以後，雖然明帝國與伊斯蘭世界的聯繫在第烏戰役 (Battle of Diu; 1509) 後，因葡萄牙帝國在印度洋的霸權而日漸衰落，但穆斯林在明國各地卻在不同層面有所發展。⁸另一方面，基督教的羅馬公教會與俄羅斯正教會在十七世紀初與末分別進入北京。雖然經歷過多次的禁制，但在晚期帝制中國始終沒有如德川日本 (1603-1868) 一般大規模屠殺基督宗教的信仰群體，而基督宗教的信仰者亦在帝國的隙縫中存在。⁹

然而，從任何角度來看，帝制中國對宗教始終有不同程度的管控。早在漢元帝的時代，他就提出「因嘗所親以立宗廟，蓋建威銷萌，一民之至權也」。¹⁰由是，中國宗教始終伴隨著帝制中國不斷擴張。宮川尚志認為自漢帝國起，「儒化」(Confucianisation) 是為歷代帝國兼併邊陲機制的一環。這裡使用的「儒化」並不精準，它並不限於禮樂制度與心性思想，更包括了儒教的祭祀儀式，足以取代中國南方本土的宗教信仰。由是，在過千年來，帝制中國在其南部整合地方社會時，事實上結合了政府中央集權的軍事力量、帝國豐厚的經濟基礎、與以儒教作為核心的國家宗教三者。這一現象自一世紀起發生，延續至清帝國。¹¹隨著「中國」的發展，我們可以清楚看到帝國壟斷了超越領域 (transcendental world) 的解釋權力，並與國家精英拱衛了一個政教合一的社會。¹²余國藩對這種現象有精準的描繪，他認為歷史上並沒有一個時代的帝國政府會在宗教議題上缺席。政府從來不曾抱持中立的態度，盡力維繫了「正統」思想的價值。¹³

我們必須指出的是，在傳統華文典籍裡的「漢化」、「教化」，並非單純的教育與開化的過程，而是「有血與火，有殘酷的征服」。¹⁴葛兆光就曾以帝國西南部的整合過程為例，指出官員「推廣漢族風俗當作文明標準，來改造、馴服和想像那些邊陲民族」。與「悉令入學，漸染風化」相對的「不遵禮法、信崇巫鬼」，顯然是官方文化嘗試同化被吞併的族群。從一些典型的措施，如「男耕女織……婚姻亦用媒妁」、「婚姻喪祭，俱循漢禮」等，我們可以得見「國家」所針對的乃是少數族群的整個世界觀與生活方式。¹⁵這一類的宗教的遭遇，與「宗教寬容」相距無疑甚遠。

⁷ 吳昶興：《真常之道：唐朝基督教歷史與文獻研究》(臺北：臺灣基督教文藝出版社，2015年)，頁103-104；Marshall Broomhall, *Islam in China* (London: Morgan & Scott, Ltd, 1910), pp. 109-122。

⁸ Hung Tak Wai 孔德維, "Islam in the Canton Trade in Early Nineteenth Century Confucian Historical Narrative: A Study on Yuehai guan zhi 粵海關志 [Gazetteer of Canton Customs]", 發表於香港中文大學「伊斯蘭在環中國海區域」國際學術研討會，2018年3月23-24日；有關華語穆斯林在教義、語言及生活形式的中國化，亦參王柯：〈從「穆斯林」到「中國人」：晉江陳棟丁氏家族的「本土化」過程〉，載《消失的「國民」：近代中國的「民族」話語與少數民族的國家認同》(香港：香港中文大學出版社，2017年)，頁1-37；James D. Frankel, *Rectifying God's name: Liu Zhi's Confucian translation of monotheism and Islamic law* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011年), p. xviii。

⁹ Hung Tak Wai, "Emperor, Bureaucracy and Heresies: The Governance of Muslims and Christians in the Reign of Emperor Yongzheng", 發表於香港大學「二十一世紀的明清：新視角、新發現、新領域」國際學術研討會，2017年10月20-21日；亦參長島總一郎：《日本史のなかのキリスト教》(東京：PHP研究所，2012年)，頁1-18。

¹⁰ 班固：《漢書》(臺北：鼎文書局，1986年)，卷73，頁3116。

¹¹ Miyakawa Hisayuki, "The Confucianisation of South China," in *The Confucian Persuasion*, ed. Arthur F. Wright (Stanford, California: Stanford University Press, 1960), pp. 21-46.

¹² 余英時與勞格文 (John Lagerwey) 的兩本小書分別從先秦中國思想與宏觀中國宗教史的角度介紹了這一現象。見余英時：《論天人之際：中國古代思想起源試探》(臺北：聯經出版公司，2014年)；John Lagerwey, *China: A Religious State* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010)。

¹³ Anthony C. Yu, *State and Religion in China: Historical and Textual Perspectives* (Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 2005), p. 3.

¹⁴ 葛兆光：《歷史中國的內與外：有關「中國」與「周邊」概念的再澄清》(香港：香港中文大學出版社，2017年)，頁101。

¹⁵ 葛兆光：《歷史中國的內與外：有關「中國」與「周邊」概念的再澄清》，頁87-101。

全球化退潮的反思

討論至此，我們乃可以重新反思本文開端的問題：沒有一神信仰的中國宗教是否較為寬容？在上文中，我們看到帝制中國在一定程度上容許了基督宗教與伊斯蘭教的存在。但另一方面，一些在中國西南部的民族卻不被允許傳承自身的信仰與生活方式。除了指出帝國擁有「多元管治策略」外，我們更希望探討「宗教寬容」在中國案例中的意義。賴品超在〈從基督宗教史反思宗教寬容〉中以另一角度澄清了一神信仰與宗教寬容的關係。他在這一篇短文中回應了兩個問題：首先，何以向來以鼓吹宗教與文化多元的羅馬帝國「不太合理地極力打擊基督教」？其次，何以看似排他性甚強的一神信仰衍生出現代的「宗教寬容」概念？在這裡，我們先集中討論賴品超的第一個問題。¹⁶

首先，一個簡單的方式足以說明基督宗教為羅馬政府打擊，並不因具強烈排他性的一神信仰。事實上，不少同樣信仰一神教的猶太教精英成為了羅馬政府的在地協力者 (Local Collaborator)，分享了羅馬帝國的權力。這一類的在地協力者在沒有放棄自身信仰的情況下，加入了異教的政府，不禁令我們聯想起在晚期帝制中國的華文穆斯林藉科舉考試加入了帝國文官體系。據楊大業的考證，這樣的例子最少有244位。¹⁷然則令本身以寬容見稱的羅馬帝國大動干戈的原因為何？這與基督教意圖挑戰「階級差異」的性格有更緊密的關係，「它拒絕在保留原有的遊戲規則下將參與遊戲者的角色互換，而是致力於改變遊戲規則。若果說任何文化中皆有此種操控的關係，基督宗教則可說是反乎一切的文化」。¹⁸而在中國的例子中，優秀的文化精英（純儒）與國家官員（循吏）本來就認為良好的管治包括了政治與思想的穩定，故他們同時兼顧了「官」和「師」的身份。因此，在官方歷史受稱頌的邊陲官員大多會從事有關「教化」的工作，因其於「超越領域」與「地上世界」的秩序同時得以兼顧之故也。張德勝以「秩序情結」稱呼這一種態度，頗為獨到。¹⁹

在這一種觀點下，中國是否沒有「宗教寬容」可言呢？事實亦不然。大約在歐洲「宗教寬容」概念漸次成熟的十九世紀，清帝國內部的官員在更多接觸全球不同文化後，也發展出類近的思想。例如，姚瑩（1785-1853）認為由於人類具不同特火（萬殊），所以「天」亦下賜了不同的宗

教（聖人）應付不同的族群。在姚瑩的觀點中，「天」無意將下賜的「聖人」及他們的教化（宗教）視為人類終極的意義。在這系統中，人的終極關懷 (Ultimate concern) 祇在於「覺」（聖者覺吾民而已，何必其一哉！）。²⁰姚瑩將信仰、宗教、教化都化約為工具其實並非原創。荀子 (B.C.E. 316 - B.C.E. 238) 早已在〈王制〉與〈禮論〉篇提出相近觀點，其相異者，不過是姚瑩將荀子系統中的最高權威由「先王」改為「天道」。²¹另一方面，同時代的魏源亦在清英交戰後漸漸接納到不同宗教必然會同時存在。在《海國圖志》初版（五十卷本）的目錄中，魏源在介紹〈東南洋海岸各國第三〉及〈西南洋五印度第五〉時認為：

夷教夷煙，毋能入界，嗟我屬藩，尚堪敵愾。志〈東南洋海岸各國第三〉。……教閱三更，地割五竺，鵲巢鳩居，為震旦毒。述〈西南洋五印度第五〉。²²

他的觀點乃係認為東南亞各國作為清帝國的藩屬，竟然能使「夷教夷煙，毋能入界」，值得表揚。但是，他卻在六十卷本增益的〈西洋各國教門表第十〉時，改說：

人各本天，教綱於聖，離合紛紜，有條不紊。述〈西洋各國教門表第十〉。²³

無疑，多元宗教的事實也重構了中國宗教信仰者的世界觀。縱然他們仍認為中國宗教（猶其儒教）較於他教更為優越，但帝國亦已不宜將此責任置於其管治議程中。因此在他們的論述中，「國家」在一定程度上已卸下了「師」的身份。現代的「宗教寬容」的表徵，可見於宗教多元並立。而當中最為具體的一點見於「政教分離」，亦即削弱政府與主流社會的宗派性質，也就是國家沒有推動某一宗教或價值的意途，不必將主流社會的價值加於不同社群。在全球化退潮的年代，主流社會對各類型少眾的壓力重新浮現。這種災難性的思潮不單見於美國的聖經地帶 (Bible belt)、緬甸的羅興亞區域與阿拉伯世界的伊斯蘭國，亦在其他國家中逐漸抬頭。在這一時代中，思考自身文化傳統中的「壓逼」與「寬容」，對我們可謂別具意義。

¹⁶ 賴品超：〈從基督宗教史反思宗教寬容〉，載黎志添編：《宗教的和平與衝突：香港中文大學與北京大學宗教研究學術論文集》（香港：香港中華書局，2008年），頁3-28。

¹⁷ 楊大業：《明清回族進士考略》（銀川：寧夏人民出版社，2011年）。

¹⁸ 賴品超：〈從基督宗教史反思宗教寬容〉，頁7。

¹⁹ 張德勝：《儒家倫理與秩序情結——中國思想的社會學詮釋》（臺北：巨流圖書公司，1989年），頁133-156。

²⁰ 姚瑩：〈人類萬殊聖人不一其教〉，載《康輅紀行》（香港中文大學藏同治六年丁卯單行刻本（無頁碼）），卷7。

²¹ 《荀子》〈王制〉第九及〈禮論〉第十九，參王先謙撰，沈嘯寰、王星賢點校：《荀子集解》（北京：中華書局，1988年），頁152、346。

²² 魏源：《海國圖志》道光（二十七年）丁未（1847）仲夏古微堂鑄板（臺北：成文出版社，1967年），原書影印本，頁2-3，總頁8-9。

²³ 魏源：《海國圖志》道光（二十七年）丁未（1847）仲夏古微堂鑄板，頁3，總頁10。

田家炳中華文化中心

2018 至 2019 年活動概要



專題講座：

The Silk Road of Theatre Encounters: from Jīngjù to Western Modernity

講者：「尤奧斯高一貝克特」研究中心主任、
羅馬尼亞布加勒斯特國立戲劇影視
大學副教授
柯迪維·薩尤教授
(Professor Octavian Saiu)

日期：2018年10月12日 (星期五)

時間：下午 2:00 - 3:00

地點：香港公開大學何文田校園 C0716 室



專題講座：

'All China is a stage': Local Values and Global Dialogue through Contemporary Theatre Festivals

講者：「尤奧斯高一貝克特」研究中心主任、
羅馬尼亞布加勒斯特國立戲劇影視
大學副教授
柯迪維·薩尤教授
(Professor Octavian Saiu)

日期：2018年10月15日 (星期一)

時間：下午 3:00 - 4:00

地點：香港公開大學何文田校園 C0710 室





專題講座： 中曲西詞先行者

講者：著名歌、影、視明星
潘迪華女士

日期：2018年10月20日（星期六）

時間：下午 3:00 - 5:00

地點：香港公開大學賽馬會校園呂辛（振萬）
演講廳（D0309室）

中曲西詞先行者 潘迪華：做力所能及的事

文：陳浩霖（香港公開大學創意寫作與電影藝術課程四年級學生）

中曲西詞，兼具中西，是指以中國的歌曲配上英文歌詞的音樂，當中可以顯現的是音樂的包容性，以及演唱者的功力。談到中曲西詞的先行者，就不得不提潘迪華女士。潘迪華是中國流行樂壇的傳奇人物，文化人榮念曾、導演王家衛和藝人黃耀明都分別稱讚及肯定她在文化藝術、前衛摩登思想和音樂等方面的引領及貢獻。2018年10月20日的下午，香港公開大學田家炳中華文化中心邀請了潘迪華蒞臨香港公開大學，並舉辦名為「中曲西詞先行者——潘迪華」的專題講座，與一眾師生及公眾暢談音樂、文化與人生經驗。

推廣中國流行曲 做力所能及的事

潘迪華，出生於30年代，27歲踏入歌壇，29歲灌錄黑膠唱片《潘迪華與世界名曲》，曾出版16張黑膠大碟。代表作包括Ding Dong Song《第二春》、Rose Rose I Love You《玫瑰玫瑰我愛你》、Kowloon Hong Kong《九龍香港》等，為人熟悉。1960年代，潘女士以「Pan Wan Ching」之名開展其獨樹一幟的「華人旅行歌手」生涯，周遊列國演唱，足跡遍佈全球。

有這樣的成功，相信是有賴於潘迪華對音樂的想法及個人的執著。潘迪華透露，她的理想一直是希望中國的流行曲能夠發揚光大，受人熟悉。在推廣中國的流行曲的過程上，堅持自己的想法是需要的。潘迪華表示，自己對《四季歌》情有獨鍾，但由於當時的版權問題，在歌曲推出時只好把名字改為《四季想郎》。這首歌是古老、正宗的上海江南小調，她在孩童時期初聽便已對此曲著迷。潘迪華憶述，當遠赴英國演唱此曲時，她覺得改成英文歌詞不太適合，所以執意保持其歌詞的原汁原味，也不在畫面加上英語字幕，因為希望外國人能夠透過她的演唱，感受當時華人女性心中的感情與苦楚。而演唱過後久久的掌聲，也印證了潘迪華在音樂上執著的成功。但對於向外推廣中國流行曲這個理想，潘迪華總認為自己做得不夠好、不夠多，認為現實跟理想相差太遠，所以一直鼓勵自己前進，做力所能及的事。至今回想起過去，潘迪華報以一笑，坦言已盡力而為。

寄語年輕一代：做好自己

在講座開始前，潘迪華看見一眾「資深歌迷」坐在會場中央，而同學們坐在兩旁的坐位，表示應該互換，好讓年輕的朋友們可以更靠近演講台，多作溝通。潘迪華愛與年輕人交流，她認為，即使身處高等學府，亦不應過度拘謹或嚴肅，一味執著緊隨老學究的作風。講座期間，潘迪華談笑風生，現場氣氛融洽。最後，潘迪華更勉勵在場的同學，對於未來，不需要過份迷惘；青年人理想，有抱負，便應該付諸實行，保持不卑不亢的態度，做好自己已經足夠。



公大文化廊： 《儀禮》多媒體復原成果簡介

講者：清華大學人文學院歷史系教授、
中國經學院院長
彭林教授

日期：2018年10月23日（星期二）

時間：下午 6:00 - 8:30

地點：香港公開大學何文田校園十二樓泰寧軒

還淳反古 中國禮儀之傳承

文：陳浩霖（香港公開大學創意寫作與電影藝術課程四年級學生）

儒家思想提倡「不學禮，無以立」，正是希望每個人都能以禮儀規範自身日常生活中的行為舉止。雖然現時對禮儀的注重不如古時，但不少學者仍付出大量時間和努力專注研究過去與歷史有關「禮」的文獻，希望盡力以貼近現時大眾的方式來還原文獻中的內容，加強大眾對禮儀的認知。於2018年10月23日，香港公開大學田家炳中華文化中心邀請到北京清華大學人文學院歷史系的彭林教授進行演講，介紹其以多媒體形式復原《儀禮》的工作及成果。

《儀禮》多媒體復原的緣起

《儀禮》，為中國先秦對冠昏喪祭的禮制儀節敘述得最為詳盡的一本書。然而，彭林教授指出，《儀禮》苦澀難明，在歷經不同歷史朝代後，直至清代的學者費盡精力校對《儀禮》，才使之成為成就最高的一本書。提及《儀禮》多媒體復原的緣起，彭林教授表示，是台灣大學由孔德成先生的指導下，對《儀禮·士昏禮》的復原深深地吸引了他。據他所說，當時每個星期，孔德成先生在台灣大學教授《儀禮》，每一堂課都人山人海。而後來，中國考古學之父李濟先生提出「禮」不應單以講課的形式說明，還必須以實驗性的復原演出來。而為了拍攝《士昏禮》的影片，製作團隊事先做了很多學術研究，並出了一整套叢書。而彭林教授在二十多年前第一次看到他們完成拍攝的黑白片以後，感到非常震撼，並決定以他畢生的時間，繼續對《儀禮》的研究。

復原的意義 還原古人生活的真實面貌

彭林教授藉由沈文倬先生的《周代城市生活圖》編繪計劃中的理念指出，古代文化史研究的重大命題是必須生動地復原古人日常生活的形式與面貌，當中應包括民間生活狀況與日常禮節、儀式的探索。而呈現真實感的方式，並非單以文字敘述、或是「實物」的圖片來表達，而應是以連續性的圖畫清楚地展示當時人的活動。沈文倬先生在《懿齋學述之一》亦指出如果用連續性的圖畫、或以拍攝影片的方式來還原古人生活、儀式的原本面貌，則能一目了然。

席間，會上放映了彭林教授於2016年8月主持的「《儀禮》復原與當代日常禮儀重建研究」中還原《儀禮·鄉射禮》比射過程的拍攝片段。〈鄉射禮〉是《儀禮》中的一篇，敘述了周代時在州學舉行射箭比賽的過程。比射是中國最古老，盛行於先秦時期的大型賽事。彭林教授指進行《儀禮·鄉射禮》的多媒體片段復原，是希望藉此片消除過去光以文字表達的單調和依賴觀者想像的局限。彭教授提及，舉行比射儀式的場地於河北省廊坊市大廠影視基地一號棚搭建，希望能夠做到盡量貼近真實。彭林教授又解釋到，比射的儀式分為三個等級，以弓的長度作量度單位，最遠的等級大概距離靶子100多米，即大約70把弓的長度。而為了還原真實情況，團隊在比射場地的堂廉，即殿堂的側邊補加了台基，並把第三層台階設置在台上，因為記載指出第三步必須到達台上。彭林教授說，對於自己現時復原的工作，做得對不對是交由歷史檢驗的，作為學者，至少應能夠達至於心無愧，並大膽提出一些新的看法。



放映及座談會：《一個武生》、 《乾旦路》暨映後座談會

由「全球背景下的中國文化」研究計劃主辦，香港公開大學田家炳中華文化中心協辦

《一個武生》放映會

日期：2018年11月7日(星期三)

時間：下午 6:15 - 7:30

地點：香港公開大學賽馬會校園
長得福演講廳 (E0311室)

《乾旦路》放映會暨映後座談會

講者：紀錄片《一個武生》、《乾旦路》導演
卓翔先生

日期：2018年11月8日(星期四)

時間：下午 5:30 - 7:45

地點：香港公開大學賽馬會校園呂辛(振萬)
演講廳 (D0309室)



榮譽教授講座：

Hong Kong-Macao Relations with the PRD: Four Decades of Success and Future Prospects

由香港公開大學人文社會科學院主辦，香港公開大學田家炳中華文化中心協辦

講者：香港中文大學地理學榮休講座教授、
榮譽院士、香港公開大學榮譽教授、
榮譽大學院士
楊汝萬教授

日期：2018年11月20日(星期二)

時間：下午 6:30 - 8:00

地點：香港公開大學賽馬會校園長得福演講廳
(E0311室)



座談會：崑曲走向國際—— 青春版《牡丹亭》西遊記

由「全球背景下的中國文化」研究計劃主辦，香港公開大學田家炳中華文化中心協辦

講者：著名文學家、
美國加州大學聖芭芭拉分校榮譽教授
白先勇教授

日期：2018年11月30日(星期五)

時間：下午 3:30 - 5:30

地點：香港公開大學賽馬會校園二樓
賽馬會綜藝廳 (D0212室)



研討會：文學批評與人生 —— 第四屆兩岸四地華文文學講座

由香港公開大學、《明報月刊》、香港作家聯會、澳門中華文化藝術協會主辦，澳門大學、世界華文文學聯會、香港公開大學田家炳中華文化中心合辦

日期：2018年12月8日(星期六)
至12月9日(星期日)

時間：上午 9:30 - 下午 6:00

地點：香港公開大學賽馬會校園



座談會：「寫作就是走自己的路」—— 紀念劉以鬯教授座談會

由香港公開大學田家炳中華文化中心、香港公開大學人文社會科學院創意寫作及電影藝術課程合辦

講者：香港教育大學中國文學講座教授及中國文學文化研究中心總監
陳國球教授
《城市文藝》主編
梅子先生
文化評論人
鄭政恆先生

日期：2019年1月11日(星期五)

時間：上午 11:00 - 下午 1:00

地點：香港公開大學賽馬會校園長得福演講廳 (EO311室)

「寫作就是走自己的路」—— 來自劉以鬯教授的勸勉

文：黃嘉兒（香港公開大學創意寫作與電影藝術課程四年級學生）

著名小說家、編輯劉以鬯教授一直抱持創新大膽的精神創作，他有一份難能可貴的毅力，在講求金錢利益的商業社會，撒下文學種子，啟發年青人創作。他擔任香港公開大學榮譽教授，為教育勞心勞力，是同學的榜樣，亦是文學界一代宗師。在2019年1月11日，香港公開大學田家炳中華文化中心舉辦了一場「寫作就是走自己的路」——紀念劉以鬯教授座談會，邀得三位講者，分別有香港教育大學中國文學講座教授及中國文學文化研究中心總監陳國球教授、《城市文藝》主編梅子先生和文化評論人鄭政恆先生，分享對劉以鬯教授作品的看法以及相處點滴。

詩人劉以鬯—— 讀劉以鬯《淺水灣》作品札記

陳國球教授認為劉以鬯教授小說家的地位無容置疑，他享譽文壇，如要追溯劉教授對文學的看法和初心，可從香港時報《淺水灣》的詩找到蛛絲馬跡。他以劉以鬯教授作品集《不是詩的詩》，引出劉教授對詩的重視。陳教授解釋：「裡面全部不是詩，但其實都是詩……讀他的文章時能讀出詩意，詩是一種表現，一種文學的體會，不單單是一種普通的體裁。」

陳教授展示了幾首劉教授於《淺水灣》第一期的詩，點出詩人對商業環境裡文學生存困難的慨嘆，包括〈金錢〉、〈獨裁〉。他更引出劉教授《酒徒》其中一句，帶領同學閱讀更多劉教授深入描寫內在的詩：「詩人受到外在的壓力時就用內在感應來答覆，這時詩便產生。」

「他反映的外在世界並不等於外在世界，看上去好像很混亂，和散文的邏輯不同，但裡面自有他內心世界」陳教授認為可從鏡的意象理解劉教授的詩。同時，他也透過舉例《第四種時間》、《詩》、〈赴宴·盜書·借箭〉等作品，指出詩對劉教授而言，更是一種回應問題、表達內心、探究創作方式的媒介。

最後，陳教授以也斯的話作結：「劉先生許多小說是虛構的，但其實是實際經驗濃縮和反芻後的建構，裡面有現實經驗累積的智慧。」陳教授解釋，劉教授在政治和經濟壓力下仍然堅持文學寫作，保持一份初心，建構出詩心的空間。他表示感激劉以鬯教授帶給香港人這樣好的文藝空間。

梅子所認識的劉以鬯教授

在分享之前，梅子已經笑言準備了兩小時的講稿。與劉以鬯教授相識多年的他，希望能談及多些劉教授的做人處世態度。據梅子分享，劉教授熱愛生活，喜歡逛街，日常生活便是與劉太到太古城吃飯；吃畢飯後，劉太回家打理家務，劉教授則到書局挑選賀卡，或一個人去舊式的上海理髮舖理髮。梅子形容：「劉生生命力很強，九十幾歲還堅持到外面走……我有許多七十幾歲的朋友都不願意外出走走。」

此外，梅子憶述，他在三聯書局工作時，寫字樓於樓上，門市在樓下，每逢星期一和星期四都會更新國內小說。因地利之便，劉教授叫他定時購買新推出的國內小說。「劉生很留意內地的新小說創作，相反很少叫我買古典文學。有人問我劉生的古典文學知識有這麼豐富？據我了解，他年輕時在大學的成績優異，基礎很好。」

劉教授對人好，和藹可親。梅子提及，有一位書店職員何生，劉教授知道他有寫作的習慣，後來與他到茶樓飲茶，又會送書給他，願意與讀者交流。梅子眼中的劉教授不但有魄力和好奇心，而且為人幽默，舉例如《六隻狗的名字》的結尾、《輕描香港》風趣筆下的維多利亞變成了「偉圖利亞」（唯利是圖）。

梅子更形容，劉教授是一個不計較的人。待人接物上是寬容，寫作上是兼收並蓄。談到劉教授小說，梅子認為他的寫作角度有許多，可以寫出《對倒》般的自然物理角度、《動亂》般的社會現實角度、《打錯了》的哲學角度等。從文學作品角度，梅子認為它們都受外國影響，一些有莫泊桑小說影子、海鳴威的簡潔和歐亨利的驚奇結局。

小說家·編者·評論人

鄭政恆介紹了劉以鬯教授不同時期的小說作品，如《失去愛情》、《星嘉坡故事》、《蕉風椰林》。50年代曾在星馬一帶擔任報刊編輯劉教授，寫了許多小說，而鄭政恆指出，有馬來西亞的學者認為是劉教授把現代主義小說的技法引入馬來西亞。另外，鄭政恆介紹了《酒徒》和《對倒》兩部作品，他認為劉教授一直堅持在地書寫，書寫屬於當地的故事、問題和風土人文。

期間，鄭政恆介紹了他最喜愛的小說《蟑螂》，認為小說當中探問「生命的意義」，他認為小說回應了當時冷戰社會，人對生命悲觀的情緒，同時亦包涵著存在主義思潮的一些問題。另外，鄭政恆提到小說集《寺內》收錄了許多出色和多元的作品，如以狀態為主的〈動亂〉和〈吵架〉、故事新編系列的〈蛇〉和〈蜘蛛精〉。

此外，鄭政恆形容劉教授是一個有遠見的編者，由他創辦的《香港文學》雜誌、編輯的一系列叢書可見，他是在用個人的努力和眼光建構整個香港文學的面貌，並採納了許多年輕作家的稿件，提攜了許多後輩。

鄭政恆說劉教授身為評論人，他作了良好的示範，他重視書信剪輯，重視資料，重視個案，重視作家，甚至十分重視香港文學。鄭政恆形容他為一個解說人，每當有人貶低香港文學，他不斷透過寫文章向人解說，令人重新了解香港文學。他無論是推廣文學、為文學作品解說，甚至提攜新人等事上都不遺餘力。鄭政恆總結，除了用個人角度讀作品，同時也要宏觀香港文學，認識香港文學，好好向劉以鬯教授學習。



陳國球教授



梅子先生



鄭政恆先生



放映會：「生鏽的感情又逢落雨天， 思想在煙圈裏捉迷藏。」 ——《酒徒》電影放映分享會

由香港公開大學田家炳中華文化中心、香港公開大學人文社會科學院創意寫作及電影藝術課程合辦

講者：電影《酒徒》導演
黃國兆先生

日期：2019年1月18日(星期五)

時間：下午 2:30 - 5:00

地點：香港公開大學賽馬會校園長得福演講廳
(EO311室)



展覽：「藝術家 X 創意藝術學生 X 圖書館」合作計劃：水墨動畫展

由香港公開大學田家炳中華文化中心、香港公開大學圖書館合辦

開幕禮

日期：2019年1月21日(星期一)

時間：下午 2:30 - 3:00

地點：香港公開大學賽馬會校園何息夷圖書館

水墨動畫展

日期：2019年1月21日至3月22日

地點：香港公開大學圖書館

動畫製作：香港公開大學創意藝術學系動畫及
視覺特效榮譽藝術學士、攝影數碼藝
術榮譽藝術學士課程學生



工作坊： 2019「剪紙迎新春」藝術體驗坊

講者：著名剪紙藝術家
李云俠女士

日期：2019年1月25日(星期五)

時間：下午 2:00 - 4:00

地點：香港公開大學賽馬會校園D0708室

田家炳中華文化中心

Newsletter of OUHK Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

通訊

由香港公開大學田家炳中華文化中心出版之《田家炳中華文化中心通訊》為半年刊，每年3月及9月出刊，全年徵稿及收稿，各期專題截稿日分別為1月31日及7月31日。

本通訊歡迎任何與中華文化相關之文章，通訊內容分為「專題文章」及「一般評論」，每篇文章以1000至2000字為度。

投遞本通訊之文稿以中文或英文撰寫，屬於與中華文化相關之原創性評論文章，且不得同時投遞或發表於其他刊物。

獲採用之文章，將致贈該期通訊5本，不另支付稿酬。

撰稿及注釋格式請參考台灣中央研究院《中國文哲研究集刊》體例。

來稿請以Word檔編輯，投遞至：

**「香港九龍何文田忠孝街81號香港公開大學
賽馬會校園D座11樓**

《田家炳中華文化中心通訊》收」，並以電子郵件
附加檔案方式寄至：tkpccc@ouhk.edu.hk；

如有查詢，請以電郵向

馮女士 tfung@ouhk.edu.hk 聯絡。

田家炳中華文化中心通訊

出版：香港公開大學田家炳中華文化中心
地址：香港九龍何文田忠孝街81號香港公開大學
賽馬會校園D座11樓

電話：(852) 3120-2535
傳真：(852) 2406-2370
電郵：tkpccc@ouhk.edu.hk
網址：<http://www.ouhk.edu.hk/tkpccc>

©2019 香港公開大學田家炳中華文化中心 版權所有 不得翻印

2019年3月第1期 | 總3期

