

史博典藏宅家指南

宅家有理



導覽手冊

宅家有理

史博典藏宅家指南



「宅家有理 —
史博典藏宅家指南」
線上展覽網址連結

目次

序

國立歷史博物館館長

梁永斐

03

展覽導論

宅家有理 —— 「家」與「宅家」二三事

張毓婷

06

專文

書契篇

有土斯有財 —— 從館藏官契看清代的土地交易

郭沛一

25

民俗篇

一張紙，守護一家子 —— 館藏民俗版畫的故事

林瑞堂

39

建築篇

流動中的安居 —— 史博館典藏品中的家屋形象

鄧佳鈴

52

家具篇

成家立業吧 —— 從婚俗略窺民居的擺設與生活飾物

郭暉妙

66

臥遊篇

宅家旅遊趣 —— 臥遊於史博典藏山水畫作

周妙齡

78

動物篇

動物身上學哲理 —— 史博典藏名家與他們的動物畫

鄭婷婷

87

文物索引

98

徵集活動

106



國立歷史博物館（以下簡稱本館）擁有近 6 萬件的豐富館藏，是臺灣近代美術發展的重鎮。本館雖自 107 年閉館整建，仍不忘在全力整備重新開館之餘，持續盤點整合館藏資源，實現「連結、參與、創新、共融、永續」之核心價值。期間不僅與國內各大藝文機構合作辦理多項實體展覽，且因應展覽形態發展趨勢和疫情的不確定性，更陸續策辦各項線上展覽，以提供民衆不受時空限制，可以隨時上線的觀展服務，努力實踐「多元跨域，無牆博館」之目標。

近兩年，因疫情改變了人們的生活形態，人們不僅移動的範圍受到圍限，「宅家」也逐漸成為生活常態，因此，與「家」產生更深切的連結，連帶地促使我們對「家」的重新認識和思考。我們居住的臺灣，擁有豐富自然景觀，造就出物種多樣性，而特殊的歷史背景，也讓臺灣成為交融多元族群文化的社會。不同的文化對於「家」的想像與界定，共同折射出「家」的人文光譜，也反映不同時代的歷史文化及藝術美學，值得大家深入探索、細細品味。

本館此次策辦的「宅家有理 —— 史博典藏宅家指南」線上展，以古鑑今，嘗試用最接地氣的輕歷史方式，透過輕鬆的筆調和有趣的故事，述說「家」與「宅家」的大小事，並期提供民衆宅家防疫的生活指南。展覽主軸藉由 100 件史博典藏精選作品，爬梳「家」的抽象模樣及具體型態，

讓民衆一窺「宅家」生活的古今演變，此外，我們更邀請民衆參與疫情期間宅家生活的圖文徵集活動，共同見證從「家」到「宅家」的各種樣貌與可能。

最後，期盼在本館即將迎向「史博 68 · 璀璨永續」新局之際，以此展推動藝術典藏全民共享，讓民衆在本館的典藏文物中，找尋得以療癒身心的方式和力量，用輕鬆樂觀的態度面對世界不停的變化！

國立歷史博物館館長

A calligraphic signature in black ink, consisting of three characters: '樂子斐' (Le Zi Fei). The characters are written in a fluid, expressive style with varying line thicknesses and some overlapping strokes.

展 覽 導 論

宅家有理 —— 『家』與『宅家』二三事

張毓婷（國立歷史博物館展覽組研究人員）



前言

「家」是什麼？從古至今「家」的外貌和內涵經歷哪些演變？「宅家」可以做什麼？人與家的互動得以激盪出多少精彩面貌？

當代「宅文化」盛行，此華語名詞追本溯源，來自 80 年代日本著迷動漫遊戲的「御宅族」。爾後，「宅」在臺灣社會就大致演變為待在家裡，從事某種興趣、愛好的相關用語。近年「宅家」被賦予更多正面積極的意涵，甚至在 COVID-19 疫情影響下，每個人待在家的時間似乎愈來愈長，在家從事的活動也越來越多。於是，家不再只是家，人們對家有了新的需求，也創發許多新的想像，如何把「宅家」的「將就」化為「講究」，正儼然形成一股另類新風尚。

本展覽分為「家的模樣」、「宅家做什麼」、「宅家放輕鬆」三大單元。首先由泛黃的文書談起「家的模樣」，勾勒出東西方對「家」的不同態度與想望，見證人際間深刻的情感交流。再透過具體型態的建築、家具擺設等，呈現早期組成家的裡裡外外物件。最後，以「宅家做什麼」和「宅家放輕鬆」中如琴棋書畫、焚香品茗等藝文活動，窺見先民們的「宅家」生活之道，藉此為緊湊忙碌的現代人提供另一種「宅家」生活新選項。



家的模樣

一、泛黃的證明

「家」，存在多種模樣，維繫家的存在，有時是有價、有形的事物，有時則僅是無形且無法衡量的情感。

心在哪，家就在哪 —— 繆塞夫人

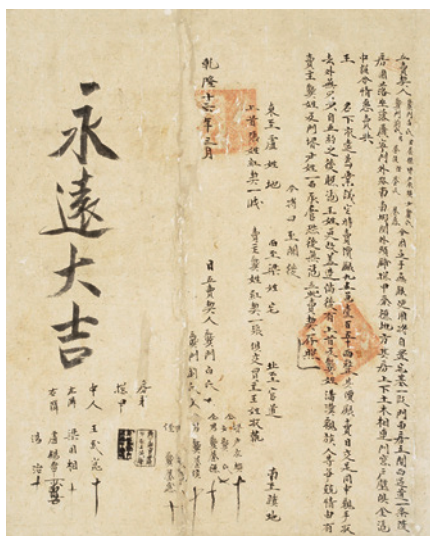
繆塞夫人本名瑪格麗特·迪博樂 (Margaret E. Deabler, 1895-1984)，出生美國賓州，因具護士專長，27歲時便隨聯合衛理公會的醫療團前往中國，為當地民衆提供醫療服務，服務約兩年後，陪伴團員就醫而返美。



《繆塞夫人來華護照》31×45公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 29935

返美後，她居住於聖地牙哥，由於該地是美國主要軍港，當時中華民國與美國雙方海軍交流頻繁，她便愛屋及烏地對隨艦訪問或奉派受訓的海軍軍士多方關照，甚至提供臨時住所，可謂不折不扣的「海軍之友」，也成為當時海軍人員口中暱稱的「美國媽咪」。1969年，這位高齡74歲的「海軍之母」隻身來臺與她的「兒孫們」敘舊團圓，不僅在高雄左營海軍招待所得軍官們熱情款待，並獲准在當地構築寓所頤養天年，成就一段跨越海洋、國籍與年齡的臺美佳話。¹

身家性命之所繫 —— 書契



《乾隆十六年宛平縣賣契》
56.5×46.2公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 75-00022

華人古諺所謂「有土斯有財」，似乎有了自己的土地或房產，才真正擁有財富；另一種非具體建築卻同樣能代表著家的存在，即是不動產證明的「書契」。書契種類繁多，諸如契尾、賣契、典契，都是古代不動產歸屬權的主要證明。這類書契格外重要，古人一離家，無論時日或長或短，也大多將之隨身攜帶以免遭竊。

「契尾」是官方對下屬、平民所發給的文書，指的是土地所有權經官方核定後

並完成繳稅的證明副本，因黏貼於地契末端，故有此稱。「賣契」是買賣契約，包括買賣雙方約定不能贖回、永遠賣斷的「杜賣契」、「斷賣契」等。

「典契」則是以不動產為擔保押借銀兩、約限贖回的契約。² 不過賣契中，即使有「日後子孫不得言找贖」等申明，仍會發生賣方急用錢時，再找買方追加或補貼金額並簽下「找洗字」（類似附屬契約）的約定成俗情形，足見早期社會純樸人情下所產生的互助救濟關係。³

二、機智古早生活

古早年代裡，組成「家」的裡裡外外物質，無論是結合信仰的文化象徵產物，抑或為適應環境需求的因材致用，處處可見人類的智慧與巧思。

趨吉避凶小妙招 —— 鎮物與祥物⁴



《家宅六神》
清末 30×20.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 07628

自古趨吉避凶的物件與家宅最為相關的，即是土木興作之前，透過儀式在工地上祭祀魯班先師，以護鎮新宅。而建築落成後，百姓則於家中供奉家神，民間常見的有「家宅六神」，一說為：門神、戶神、井神、灶神、土地神、廁神，藉由信仰和祭祀相關圖像，以祈神明保佑照應，是故也成為年畫中常見的六位神仙，更衍生出不少民間故事。



《風獅爺》
民初 17.5×13.5×31.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 89-00107

以柔克剛、縮放自如 —— 形式與佈局

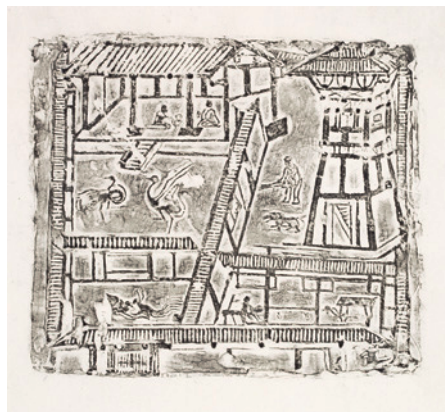


《灰陶豬圈》
漢代 14×19×21 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 77-00640

家宅為民生首要建築，而我國古代建築發展千年的主要特色之一，即是木構架形式。用木構承重的房屋，不但能承受多種天氣考驗，亦可抵禦地震；其中關鍵便是「榫卯」⁵結構，以此形成柔性結構體，承受荷載，並允許伸縮變形。另外，古代木構架建築中有一特殊構件「斗拱」⁶。

斗拱雛型最遲應在西周初期已使用，⁷於唐、宋兩朝發展到高峰，宋代以後木構架開間加大，柱身加高，斗拱使用量漸減，元、明、清之後柱頭間的構架整體增強，斗拱形體變小，以致原本的結構作用減弱、裝飾性增強。

佈局上，漢式建築大致呈現中軸對稱的院落式，主建築落在主軸上，次要則在兩側，當人口或功能需求增加時，可延伸佈置多進院。稍具規模的建築入口有庭院，院中除主要廳堂及樓屋，另有望樓、豬圈等輔助建築。這種佈局不但滿足向陽和防風寒等生活需求，也符合宗法及禮教的尊卑關係。⁸



《漢代畫像磚庭院拓本》
漢代 52×57.6 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 78-00028

講究不將就 —— 家具與擺設

漢人使用的傳統家具，多以木材質為主，結構堅實、用材簡潔為其特色。例如踏進漢式宅院之前，掛於橫樑上、表示建築名稱或旌表勵志的匾

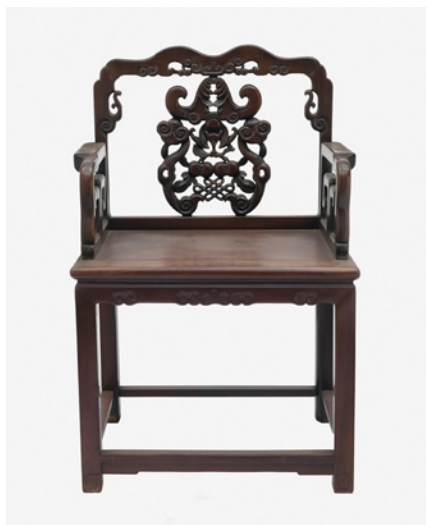
額，有時在廳堂亦會出現匾聯（橫匾下又有中堂和對聯），⁹ 融入字畫藝術之美。同時在棟架（指傳統建築中屋架各部位之木構件）上也多有精緻的花板構件，呈現雕畫合一的綜合藝術效果。¹⁰



《「冬官第」橫匾》

清代 66.5×158 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 73-00369



《太師椅》

清末民初 61.5×48×98 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 78-00852

又如臺灣民居重視祖廳¹¹，其空間中的家具擺設一般較為講究，常見的有神明桌、太師椅等。「太師椅」最早是宋代官僚家庭常用的一種家具，起初形式為交椅（可折疊的輕便坐具）的一種，宋人張端義《貴耳集》記載，京尹吳淵見到太師秦檜，因坐著仰頭使頭巾墜落，便命人製作荷葉托首裝設在椅圈上，太師椅之名即由此產生。¹² 至清代後，太師椅式樣並無定式，扶手椅、屏背椅等亦稱作太師椅，後來椅背與扶手常被雕刻得精彩異常，使它在原本倚靠的功能外，也成為富貴莊重的象徵。



宅家做什麼

鑑古推今往回看，端看慢活的古人與早期藝術、工藝家，他們在 3C（電腦、電子及通訊產品）尚未出現或不發達的古早年代，可以宅家做什麼？

一、訓練腦力

古代文人雅士必修「四藝」——琴棋書畫，若想到達高深境界，需強化對聲音及圖像等信息的處理，甚至邏輯思維的組合排列，才能達到理性和感性合一的創造。

琴棋書畫動動腦



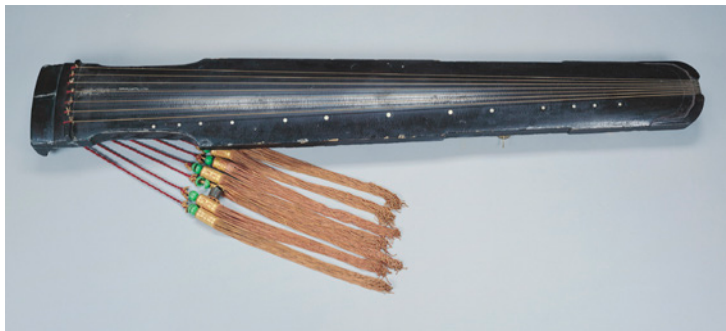
《畫像磚拓本 —— 博奕圖》

漢代 53×62.5 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 07830

棋者，弈也；「博奕」是古人的遊戲消遣活動，內容如六博、圍棋和象棋等，其中「六博」盛行於春秋戰國至秦漢，主要遊戲進行方式為投六箸、行六棋。善博者在社會上受到尊重，博具常作為嫁妝或隨葬品，西漢也設有博待詔官隨時聽候皇帝的詔令。¹³

有關古人彈琴，在《尚書》中即記載：「舜彈五弦之琴，歌南風之詩而天下治。」東漢應劭《風俗通》又說：「七弦者，法七星也，大弦為君，小弦為臣，文王、武王加二弦，以合君臣之恩。」由此可知較早的琴應為五弦，後改為七弦。古琴有著獨特的文字記譜法，可透過琴面上的七根弦和十三個徽位（音位），呈現十種不同的撥絃方式，演奏出四個八度。¹⁴



《「響山」古琴》

明代 125×20 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 71-01317

現代人在家喜歡玩自拍或瀏覽電子相簿，古人愛好也大同小異，只不過是以書畫為表現形式。其中，最熱衷自畫像的大概就屬宋朝，宋代文人家中常掛著自己的肖像畫，或對鏡自繪或請畫師代繪。至於在家畫畫兼賞圖以表「思遊」之情，更自魏晉南北朝即出現。熱愛旅遊並提出首篇中國山水畫論的宗炳曾稱：「老病俱至，名山恐難遍游，唯當澄懷觀道，

臥以遊之。……凡所遊歷，皆圖於壁，坐臥向之。」故有「臥遊」一詞，指的就是藉由觀賞山水畫作，來作為無法實地遊覽的慰藉。

二、鍛鍊體力

為了有更好的精神及體能，近年居家運動大為流行，如健身、舞蹈等皆成為熱門項目，古時可在家從事的體能活動亦十分多元。

唱跳下廚體脂少

秦漢時期設立掌管音樂的專門機構「樂府」，加上漢時宮廷及民間的兩大雅俗音樂體系交融，促成了樂舞的發展。當時樂器樣式多元、規模豐富，也有特殊舞蹈表演，並逐步融合西域傳入的外域樂器，以及類似今日雜耍特技的飛劍、跳丸（拋接劍、丸）等「百戲」。¹⁵



《畫像磚拓本 —— 舞蹈圖》

漢代 52.5×62.3 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 07828

宅家能訓練體力的地方還有廚房。早在秦漢時期，烹飪取料已頗具專業性，從漢代畫像磚可見從選料、宰殺、洗滌、蒸煮等流程均有條不紊。¹⁶到了宋朝，廚事專業分工更為明確，都城中也出現「四司六局」為人代辦宴席，烹飪技法亦變化多端，例如炸、炒、炙、煮、煨等 30 餘種，乃至講求配色，如宋人吳自牧《夢粱錄》記載有「二色水龍粉」、「三色水晶絲」等佳餚。



《畫像磚拓本 —— 烹飪圖》

漢代 53×62.5 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 07834

三、培養耐力

「耐力」雖常指外在的表象，其實本質是「耐心」。覺得宅家時間格外漫長，那就找個耗時的興趣投入，像是工藝或收藏，時間流逝便快得如白駒過隙。

微雕收藏磨耐性



黃老奮《象牙米》
民國 1×0.3 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 76-00169

各種磨人的工藝中，恐怕又以「微雕」最令人咋舌。微雕是指以刀代筆，在細小的物件上刻字繪圖。最早可上溯到西周，陝西出土的甲骨殘片，雕有小如米粒的篆字。¹⁷ 據傳春秋戰國時還有人能在棘刺上刻出母猴。唐宋以來，則大多刻在竹片、筆管上。至明代盛行核雕¹⁸，依魏學洵的《核舟記》記載時人王叔遠能在核桃上鏤雕出蘇軾赤壁泛舟形象。此類鬼斧神工絕技，民國後鑽研者少，黃老奮即是牙雕¹⁹ 領域佼佼者。

文物收藏也是需要耐心和熱情才得以成就的大事。就器物名畫收藏而言，一如收藏熱鼎盛的宋朝，許多文人兼具收藏家身分；當時的重量級收藏家宋徽宗趙佶，非但自身藝術造詣極高，更開始把皇家收藏分門別類後編纂成書，耗費十餘年編纂《宣和博古圖》，其中收錄最大宗的青銅器就有 800 餘件。



金勤伯《宋徽宗造像》
民國 69.5×34 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 71-00023



宅家放輕鬆

「放輕鬆」的定義，除了肉體上的無作為，也可以是精神上無預設目標結果的狀態，即從事「不為什麼而做」的行為，以此達到生理或心理的休息與沉澱。

一、萬物靜觀皆自得

北宋程顥《秋日偶成》有云：「閒來無事不從容，睡覺東窗日已紅。萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。」除了這種對自然和自我的「靜觀」方式，古人還會透過充滿儀式感的生活雅事，來感悟世間道理，獲取內在滌洗。

日常雅事不可少

宋人吳自牧《夢梁錄》即提到：「燒香點茶，掛畫插花，四般閒事，不宜戾家」²⁰，反映出當時流行的四件雅事（亦稱「四事」或「四藝」）：燒香、點茶、掛畫、插花，已幾乎成為整個社會生活美學的一環。



《龍柱博山銅爐薰》

漢代 24.7×18.9 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 86-00267

古代用香歷史久遠，西漢時期，即有受神仙思想影響所製作之香具「博山爐」²¹。及至宋代，用香成為百姓生活的日常，尤其讀書、宴客總愛燒香一爐、氤氳一室。文人中，自稱有「香癖」的黃庭堅，更以「隱几香一炷，靈臺湛空明」的比喻，將焚香從「知覺」提升到「觀想」，進入究心養性的靈性境界。

宋人喝茶也是一絕。所謂「唐人煮茶，宋人點茶，明人泡功夫茶，清人泡茶」各朝代因製茶方式不同，形成各異其趣的茶具及品茗法。唐朝雖有茶聖陸羽著述《茶經》創建最早的茶學，²² 不過宋代將熱水點注在茶粉



《黑釉茶碗》

宋代 12.5×3.5×6.5 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 77-00225

上，攪拌擊拂泛起茶沫的「點茶」²³法，則更是欣賞茶色茶沫而得到心靈享受的過程。²⁴宋人對茶沫的追求，非但講求「雲頭雨腳」²⁵，甚至演變為在茶湯上作畫的「分茶」。²⁶

而宋畫中描繪生活場景的作品，往往可見用瓶插鮮花來點綴生活空間。至於掛畫（又稱掛軸），就連小吃店、茶館也不免俗，《夢梁錄》載：「汴京熟食店，張掛名畫，所以勾引觀者，留連食客。今杭城茶肆亦如之，插四時花，掛名人畫，裝點店面。」文人間則更為講究；如趙希鵠著述《洞天清錄·古畫辨》提及：「擇畫之名筆，一室止可三四軸，觀玩三五日別易名筆。則諸軸皆見風日，決不蒸濕。又輪次掛之，則不惹塵埃。」已提供諸多書畫保存維護的相關知識。

二、動物身上學哲理

許多動物除了靠萌樣和陪伴便得以幫助人類紓壓，其實牠們特有的習性及行為模式，往往展現出驚人的適應性及生命力，有時也能成為人類學習效仿的對象。

貓犬鷹鴿皆是寶

家中最常見到的動物，無非貓和狗。一般來說，貓咪天生個性獨立，舉手投足一派優雅自在。早自宋朝時即有寵物貓，暱稱「狸奴」，南宋詩人陸游即有一隻愛占據地毯的貓兒，故作詩《贈貓》：「鹽裹聘狸奴，常看戲座隅。時時醉薄荷，夜夜占氈毼。……」而狗的性格則熱情忠誠，喜歡與人相伴。不過，古人最初養狗



趙二呆《睡貓》

1962 67.5×33.2 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00103



《陶狗》
六朝 5×5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 73-00376

的目的，主要是為了吃肉和打獵。先秦祭祀時曾供犬牲，考古挖掘中還發現家犬隨葬的現象，漢代朝廷中則設有「狗監」，專門掌管皇帝的獵犬。至唐宋時期，養寵物狗才慢慢成為風尚。



馮心畬《松鷹》
民國 60×29 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 81-00273

另一類被人類馴養，同時也是自然界的築宅高手則是飛禽。古代飼鳥歷史悠久，漢靈帝便是愛好養鷹的代表，隋唐時期馴鷹盛行，²⁷ 古今畫作也常以鷹為題。鷹的神態威猛、氣宇軒昂，加上覓食時登高望遠、極富耐心，故有高遠博大之象徵。今人創作多以鷹與松為畫題，取其「鷹 / 英雄」和「松柏 / 長壽」之美善寓意。

相對於帶有侵略性的老鷹，屬於中型飛禽的鴿子，則具有溫順和平的象徵。教養鴿子曾一度在宋代城市中形成風氣，最有名的養鴿人家即是退位後的宋高宗趙構，卻也因此被認為過於享樂，故有士人作詩諷刺：「鵝鴿飛騰繞帝都，暮收朝放費工夫。何如養個南來雁，沙漠能傳二帝書」。



張書旂《蘆菊雙鴿》
民國 99.5×40 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 32330

三、睡場好覺治百病

《詩經》：「乃寢乃興，乃占我夢。」曾子則說過：「孝子之養老也……安其寢處，以其飲食忠養之。」無論發夢占卜或善盡孝道，古人很早就把睡覺當作重要的事。

瓷枕小酌多逍遙



《磁州窯白地鐵繪張家瓷枕》
元代 40.7×15×19 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 71-01332

如何才能睡場好覺？打造好的睡眠環境至為關鍵，其中又與臥房寢具等配備息息相關，如古代睡覺用的枕頭，已兼具實用和美觀，材料有木、玉、石、水晶、瓷等，據傳瓷枕「最能明目益睛，至老可讀細書。」²⁸ 北宋有詩《謝黃師是惠碧瓷枕》：「鞏人作枕堅且青，故人贈我消炎蒸。持之入室涼風生，腦寒發冷泥丸驚。」說的就是瓷枕夏令消暑的奇效。

另一避暑寢具為「竹夫人」（又有竹几、竹姬等稱呼），是用竹箴（細竹片）編成長籠，或取整段竹子雕刻鏤空，因中間通空、周圍有孔，無論環抱或擱腳，均可收清涼祛暑之效。



《竹夫人》
民國 100×28 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 71-00024



《銅鎏金鑲銀酒樽》

漢代 18×22 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 95-00045

再者，睡前不少人選擇以小酌來放鬆心情，此舉雖被現代醫學認為會降低休息品質，然古時可沒有這麼多飲酒顧忌。古代釀酒，在漢以前主要採麴蘖並用，²⁹到了漢代直接以未發芽的穀物作原料，單獨用麴菌進行釀酒。至唐宋時期更不斷發展，尤其在宋朝出現不少製酒專著。³⁰

同時，隨著釀酒技術提升、酒精度數提高，酒具的形制容量也日趨變小。例如漢代曾盛行「酒樽」，作盛酒之用，至中唐後逐漸被「酒注」（亦稱「酒壺」）取代，有了酒注方便注酒於杯盞，小型杯具也越來越廣泛。³¹尤其隋唐以後，瓷器應用多樣化，³²酒器追求新穎多變，進一步反映出其工藝美術成就。



《青白瓷執壺》

宋代 5.6×5.5×16.5 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 77-00215



結語

國立歷史博物館近六萬件藏品，面向多元、品項豐富，本次「宅家有理 —— 史博典藏宅家指南」線上展即選錄其中 100 件史博典藏展品，訴說圍繞「家」與「宅家」所發生的大小事。本展試圖以「輕歷史」的方式，引領民衆進入作品所處的時空脈絡，並挖掘史博寶庫中較鮮為人知，卻充滿情感溫度的各式收藏，希望為看似老派的文物注入新的詮釋角度，同時也對應當今民衆所關心的宅家課題，分享更多創意生活處方箋！

註釋

1. 陳嘉翎 主編，《大寶庫的小角落》（臺北：國立歷史博物館，2015），頁 50。
2. 〈民俗文物小常識 —— 契尾〉，《國史館臺灣文獻館電子報》<https://www.th.gov.tw/epaper/site/page/179/2533>（檢索日期：2022 年 4 月 6 日）。〈杜賣契〉，《臺灣民俗文物辭典》<https://dict.th.gov.tw/term/view/1125>（檢索日期：2022 年 4 月 6 日）。〈館藏檔案文物 —— 古文書〉，《國史館臺灣文獻館》https://www.th.gov.tw/new_site/01archives/04introduction/02culture/02anc_book.php（檢索日期：2022 年 4 月 6 日）。
3. 〈民俗文物小常識 —— 找洗田厝契〉，《國史館臺灣文獻館電子報》<https://www.th.gov.tw/epaper/site/page/135/1943>（檢索日期：2022 年 6 月 10 日）。
4. 自古民間為迎善納福，透過各種形式賦予某些物品或形象吉祥寓意，即為「祥物」（或稱「吉物」、「吉祥物」）；反之，用來驅邪避禍者，則稱為「鎮物」（或稱「辟邪物」、「厭勝物」）。陶思炎，《中國祥物》（臺北：東大圖書公司，2003），頁 2-4。陶思炎，《中國鎮物》（臺北：東大圖書公司，1998），頁 4。
5. 「榫卯」為榫頭卯眼的簡稱，構件中凸出的部分稱「榫」，凹入部分為「卯」，是接合兩個或多個構件的獨特方式。
6. 「斗」是如米斗的方形木塊，「拱」是弓形短木，兩者逐層交錯疊加成一組上大下小的托架，安置於柱頭上，以承托樑架和屋簷。
7. 傅熹年，《中國古代建築概說》（香港：中和，2018），頁 23。
8. 喬勻 等，《中國古代建築》（新北：木馬文化，2003），頁 8-15。
9. 喻維國，《中國建築史話》（臺北：明文書局，1989），頁 13。
10. 張馭寰，《圖說中國古建築》（臺北：時報，2020），頁 248、256。
11. 又稱正廳、神明廳、公媽廳。
12. 吳山 主編，《中國工藝美術辭典》（臺北：雄獅，1991），頁 485。

13. 李宏，《永恆的生命力量 —— 漢代畫像石刻藝術研究》（臺北：國立歷史博物館，2007），頁 63。
14. 〈無形文化遺產 —— 古琴藝術〉，《文化資產局》https://twh.boch.gov.tw/non_material/intro.aspx?id=111（檢索日期：2022 年 5 月 9 日）。
15. 李宏，《永恆的生命力量 —— 漢代畫像石刻藝術研究》，頁 108-121。
16. 李宏，《永恆的生命力量 —— 漢代畫像石刻藝術研究》，頁 62。
17. 吳山 主編，《中國工藝美術辭典》，頁 428-429。
18. 在果核上進行微雕。
19. 在象牙上進行微雕。
20. 「戾家」為外行、亦指外行的人，相對於行家。
21. 名稱來源之其中一說，以傳說的海上仙山「博山」為名。
22. 沈漢、朱自振，《中國茶酒文化史》（臺北：文津，1995），頁 42。
23. 宋人使用的茶葉多為「團茶」，它是經過洗滌、蒸青（將茶葉蒸熟）、研膏（透過類似舂搗、揉捏和拍打製成茶泥）、入模成型、入籠烘焙等複雜工序所製成的茶餅；喝茶時，搗成小塊，再碾粉過篩，最後放入茶碗、沖入熱水，在打成茶湯的過程中還需邊攪拌擊拂，直至泛起茶沫。沈漢、朱自振，《中國茶酒文化史》，頁 138。李開周，《擺一桌絕妙的宋朝茶席》（臺北：時報，2016），頁 97。
24. 茶沫在宋人心中佔有舉足輕重的地位，以至於不少文人都曾在詩詞中讚美它，如北宋大臣丁謂《詠茶》、梅堯臣《茶灶》等。李開周，《擺一桌絕妙的宋朝茶席》，頁 116-117。
25. 狀如雲頭的乳白色茶沫要夠厚，以將下面雨腳 / 茶湯完全遮蓋。

26. 李開周，《擺一桌絕妙的宋朝茶席》，頁 62-69、115-122。
27. 〈鷹獵：既是唐代貴族的標配又是漢胡社會的文化符號〉，《今天頭條》<https://twgreatdaily.com/V8VBR3AB3uTiws8K5sCs.html>，檢索日期：2022 年 5 月 19 日。
28. 出自晚明高濂所著的《遵生八箋》。
29. 「麴」為酵母菌、「蘖」指發芽的穀物。該書另一用法為「蘖」。沈漢、朱自振，《中國茶酒文化史》，頁 184、201。
30. 如朱肱《北山酒經》記載了 13 種製 方法，陳元靚的《事林廣記》也詳述紅麴的製法，把紅麴應用在釀酒上。陳偉明，《唐宋飲食文化發展史》（臺北：臺灣學生書局，1995），頁 141-144。
31. 陳偉明，《唐宋飲食文化發展史》，頁 64、145、154。
32. 沈漢、朱自振，《中國茶酒文化史》，頁 256、258。



參考書目

專書

- 王磊，《古人原來這樣過日子》，臺北：麥田，2020。
- 吳山 主編，《中國工藝美術辭典》，臺北：雄獅，1911。
- 吳鈞，《風雅宋 —— 看得見的大宋文明》，香港：中和，2019。
- 李宏，《永恆的生命力量 —— 漢代畫像石刻藝術研究》，臺北：國立歷史博物館，2007。
- 李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流，2003。
- 李開周，《擺一桌絕妙的宋朝茶席》，臺北：時報，2016。
- 沈漢、朱自振，《中國茶酒文化史》，臺北：文津，1995。
- 徐吉軍，《宋朝大觀》，新北：聯經，2020。
- 張馭寰，《圖說中國古建築》，臺北：時報，2020。
- 陳偉明，《唐宋飲食文化發展史》，臺北：臺灣學生書局，1995。
- 陳華勝，《一起去看宋朝的活色生香》，臺北：商周，2018。
- 陳嘉翎 主編，《大寶庫的小角落》，臺北：國立歷史博物館，2015。
- 陶思炎，《中國祥物》，臺北：東大圖書公司，2003。
- 陶思炎，《中國鎮物》，臺北：東大圖書公司，1998。
- 傅熹年，《中國古代建築概說》，香港：中和，2018。
- 喬勻 等，《中國古代建築》，新北：木馬文化，2003。
- 喻維國，《中國建築史話》，臺北：明文書局，1989。
- 漢寶德，《斗拱的起源與發展》，臺北：明文書局，1988。

網路資料

- 〈大千自畫像〉，《「巨匠的剪影 —— 張大千 120 歲紀念大展」》
<https://theme.npm.edu.tw/exh108/ChangDaichien/ch/page-7.html#main>，檢索日期：2022 年 5 月 2 日。
- 〈民俗文物小常識 —— 找洗田厝契〉，《國史館臺灣文獻館電子報》
<https://www.th.gov.tw/epaper/site/page/135/1943>，檢索日期：2022 年 6 月 10 日。
- 〈民俗文物小常識 —— 契尾〉，《國史館臺灣文獻館電子報》
<https://www.th.gov.tw/epaper/site/page/179/2533>，檢索日期：2022 年 4 月 6 日。
- 〈杜賣契〉，《臺灣民俗文物辭典》
<https://dict.th.gov.tw/term/view/1125>，檢索日期：2022 年 4 月 6 日。
- 〈前言〉，《澎湖古厝之美》
<http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2004/cara/all.htm>，檢索日期：2022 年 5 月 18 日。
- 〈埕〉，《臺灣大百科全書》
<https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=5104>，檢索日期：2022 年 5 月 18 日。
- 〈無形文化遺產 —— 古琴藝術〉，《文化資產局》
https://twh.boch.gov.tw/non_material/intro.aspx?id=111，檢索日期：2022 年 5 月 9 日。
- 〈館藏檔案文物 —— 古文書〉，《國史館臺灣文獻館》
https://www.th.gov.tw/new_site/01archives/04introduction/02culture/02anc_book.php，檢索日期：2022 年 4 月 6 日。
- 〈鷹獵：既是唐代貴族的標配又是漢胡社會的文化符號〉，《今天頭條》
<https://twgreatdaily.com/V8VBR3AB3uTiws8K5sCs.html>，檢索日期：2022 年 5 月 19 日。
- 馮幼衡〈張大千的自畫像〉，《造形藝術學刊》
https://cart.ntua.edu.tw/web/activity/publishing_in.jsp?dmno=DM1561604942371&cp_no=CP1566753066695，檢索日期：2022 年 5 月 2 日。



書契篇

有土斯有財 —— 從館藏官契看清代的土地交易

郭沛一（國立歷史博物館展覽組研究人員）

前言 | 低調的文獻寶庫

提到國立歷史博物館（以下簡稱史博館），第一個浮現在你腦海的是什麼藏品？張大千筆致淋漓的墨荷？常玉線條圓潤的裸女？造型諧趣的獸型器座？威風凜凜的三彩將軍……？這些熠熠生輝的明星展品，確實都是藝術的瑰寶、文明的精華。然而，在史博館的館藏裡，還有更多低調卻同樣有趣的寶物，等著大家去翻找發掘，文獻收藏就是其中之一。

文獻文獻，自然以「文」為主了，由於中文本身有很強的藝術性，就史博館的分類來說，以藝術目的創作的書法和攝影作品各自成一類，扣除這以外，凡是片紙隻字，以及少量的紀錄照片，就被文獻類給一鍋端了。翻揀起來，數量也是不少，文獻類這項目下，收藏也多達 2158 件¹。

這也是因為史博館自建館以來，除了身為國家博物館的崇高地位外，在收藏的定位上，也傾向於多元、兼容並蓄。所以除了文物與藝術作品外，陸續有國內外學者、藏家以及中央機關，甚至一般民衆，將所藏之文件捐贈或售予館內收藏，希望能讓這些具有歷史價值的文件，獲得妥善的收存。這些文件除了有較具知名度的歷代碑帖拓本、名人尺牘、書跡隨筆外，也有包括照片、甚至身分證件如《繆塞夫人來華護照》（圖 1）、畢業證書如《奉天省城官立師範文憑》（圖 2）、地契房契等，這些非常具有生活氣息，承載著物主記憶與情感的文件，每件背後，都能發掘出深具意義的故事。

當然，不難理解比起畫作、書軸，或佛像、青銅器等，讓人直觀感受到美感的作品，文獻類本來就不是那麼亮眼，其有趣的地方，在於其文字內容，但歷史文件，尤其是年代久遠的，要解讀其文字內容，往往必須要

先進行一些處理：一、不管是手寫或壓印出來的文獻，往往因年代造成的損壞（摺痕、磨損等）、紙質劣化、墨跡淡化等影響，造成內容不易辨識，需要花功夫去參照上下文或類似文件，方能推敲出準確的內容。這除了需要耗費時間外，解讀者也必須有一定的背景知識，與書法、文字上的功力；二、文獻的內容之所以有趣、有意義，也得放在他文件簽署當時的時代、社會背景來觀察，才能使其史料上的價值被彰顯出來，例如介紹名人尺牘，就要讓觀眾了解作者是何等人物，他為什麼寫這封信，寫給對方又是為了什麼事情（例如《清苗栗縣令李尉山家書》²（圖 3）所謂「內行看門道，外行看熱鬧」，要有「熱鬧」的故事好瞧，也得先把暖場的背景鑼鼓，先敲起來。



圖 1 《繆塞夫人來華護照》
31×45 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 29935

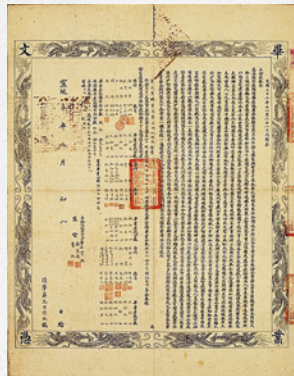


圖 2 《奉天省城官立師範文憑》
69.5×55 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 29946

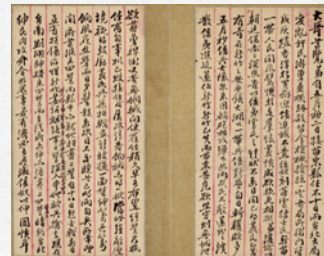


圖 3 《清苗栗縣令李尉山家書（二）》
24×12 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 30926

史博館藏地契

配合這次「宅家有理」的主題，我們來將史博館館藏文獻其中與田契、地契有關的文獻爬梳出來。當然，硬梆梆的契約文字，或許沒書信那麼有溫度，那麼有趣味，但地契和房契的內容雖然零碎，透過推敲字裡行間的細節，也能從側面觀察到許多訂定契約當時的社會狀況，以及包括地價和稅額等經濟資訊。整體算來，符合這主題的，總共有 26 件（表見附件 1），年代跨度從雍正 4 年（西元 1726 年）到光緒 18 年（西元 1892 年），地域也跨越海峽兩岸，其中明確能標定牽涉的地籍與臺灣相關的³，總共有 6 件，我們後面會把重點放在這幾件上頭，藉此來側寫清代臺灣土地交易的面貌。

一、地契的歷史

根據《周禮·地官·質人》的記載：
凡賣儻者，質、劑焉，大市以質，小市以劑

《周禮·地官·質人》
以質、劑結信而止訟

也就是說在包括不動產交易在內，都要簽訂合約，大額交易如買賣房子、奴隸、牲口等要簽的約叫做「質」，小額交易用的合約叫做「劑」，雙方簽約就不能反悔，所以叫「結信而止訟」也就是建立信用憑據，避免日後再有爭議。雖然《周禮》描述的內容，有多少是確切的在西周，又有多少是只是出於後代儒家理想而「托古改制」，頗有爭議。但據東漢鄭玄的考注，「質」、「劑」是確實存在的，質長劑短，用竹片刻字後，用刀劈開，買賣方各執一半，這算是最早有據的合約形式，在紙本尚不普及的情況下，也算是很合理。

這種私人交易憑據，內容大體是交易的兩方認可就行，沒有什麼固定的形式。但中文文字頗多奧妙，加上買賣房、地的交易，隨著商業及律令的成熟與複雜化，需要陳述的細節更多，關於契約的爭議也更多，因此到了北宋太宗太平興國八年（西元 932 年），知開封府司錄參事趙孚向朝廷提議，由朝廷詔告一分標準合約出來⁴，這可說是第一個官方契約格式，後來到了宋神宗的時候，又再次發布法令，要求買賣田宅需統一使用官契，否則便屬於非法交易，不能過戶。在這條例下，宋朝買賣房地的程序基本如下：先去縣衙買「定貼」（合約草本）試填內容，給官方審查沒問題後，再買「正契」（合約正本，一般是四張）照定貼內容填寫，交完稅，官方蓋章後，買賣雙方各持一張，另外一張交給商稅院，一張留給縣衙當備案，當然，買包括「定貼」在內的這些官方表格，都是要錢的，而且官方也免不了抽印花稅，稅率大概是買賣金額的千分之 3 到 5⁵。大致可以說，從宋朝一直到清末，雖然不免有管理機關和稅額方面的變動，但只要是官契（後面會有更詳細的說明），大抵都遵循宋神宗所確立的這種官契模式。

二、館藏書契舉例

現在我們以實例作說明，前面有提到，檢視館藏土地買賣相關書契內文，其中可以明確標定地點是在臺灣的文件有以下六項，所在地都是諸羅縣和嘉義縣⁶。

項次	類別	典藏編號	品名	尺寸 / 公分
1	文獻	35376	乾隆二十九年三月杜賣田契	縱 48 橫 47
2	文獻	35377	乾隆三十年二月契尾	縱 50.5 橫 43.5
3	文獻	35380	嘉慶二年二月契尾	縱 49.9 橫 40
4	文獻	35381	嘉慶二年二月杜賣契	縱 50 橫 46.8
5	文獻	35383	道光十四年十一月杜賣盡根契	縱 49 橫 46.5
6	文獻	35384	道光十五年二月契尾	縱 54 橫 36.8

（上表有三件是「杜賣（盡根）契」，另外三件則是「契尾」）

所謂「杜賣盡根契」，「杜」有「絕」的意思，「杜賣」同「絕賣」，也就是「完全賣斷」。「盡根」指土地房屋典賣之後，放棄贖回的權利，也等於是「完全賣斷」，相對於以不動產當抵押的「胎借（典）」，「杜賣盡（斷）根契」通常是在土地產業典借後無法償還時，再行訂立的完全賣斷契約⁷。

至於「契尾」就牽涉到「紅契」與「白契」的問題，前面有提到，從宋朝開始，房地的買賣由官方簽訂標準格式並用印，因為蓋有官方的朱印，所以這種經過官方認證的「官契」也稱為「紅契」，而未經官方認證，由民人私下訂立的契約，則稱為「白契」（例如《乾隆四十九年三月典契》史博館館藏編號 35378，參圖 4）。



圖 4 《乾隆四十九年三月典契》

49×46.7 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 35378

「白契」的好處是不用繳官方的手續費（包括契尾費、規費）等，但壞處就是沒有官方背書，萬一發生爭議，打官司時沒有法律效力。而「紅契」都會附上一份「契尾」，清代民人在繳納稅契時，由官方給予一份以印刷定型的文件，裡面記錄了業戶姓名、土地座落等資料，黏貼在契約的尾端，這便是「契尾」，可以證明自己已經完成納稅。順治 4 年（1647）規定，買賣田地房屋，需增用契尾，每價銀 1 兩，輸銀 3 分；但官吏會多收規費 2 至 3 元，所以實際上每百元的納稅契銀為 5 到 6 元。這種「契尾」到了日治時期仍在使用，明文規定每百元的買賣價格需交 3 元⁸。

我們把時空拉到清代，清代的臺灣社會，基本上是一個傳統的農業社會，來自中國大陸的閩客移民來臺後，用買、租、佃等方式，向包括原住民在內的地主取得土地來開墾，當時要簽定契約的正式買賣，多半都跟土地的轉移有關。

現在我們可以來看館藏的實物內容，很剛好的是，館藏編號 35381 的「紅契」和編號 35380 的「契尾」剛好是成對的，是一樁在嘉慶二年（西元 1797 年）二月位於嘉義縣的田地交易，由原田主張海，將田地售給賴活。

典藏編號	品名	尺寸 / 公分
35380	嘉慶二年二月契尾	縱 49.9 橫 40
35381	嘉慶二年二月杜賣契	縱 50 橫 46.8

《嘉慶二年二月杜賣契》（館藏編號 35381，原圖詳見附件 2）⁹

仝（同）立杜賣契人張海，胞姪張預 / 浩等，有承祖父名買水田壹段（甲），坐落巷口庄頂厝后大圳邊，經官丈柒分，年納官租粟貳石八斗，並帶大埤水捌分灌溉，冬至路，西至張宅并曾宅田，南至埔墘北至大

圳墾，四至¹⁰界址明白，今因乏銀費用，各情愿將田出賣，先盡問房親伯叔兄弟姪人等不欲承受，外托中引就送與賴活現出首承買，三面言議出到時值價佛銀¹¹貳百伍拾大元正，其銀即日憑中交收（收）足訖，其田隨即踏付與買主前去掌管，起佃招耕、收稅納租、永為己業，不敢異言阻當（擋），一賣終休，日后子孫亦不敢言找言贖等弊，保此田委系海等承祖父明買物業，與房親伯叔兄弟姪等無干，亦無重張典掛他人財物及來歷不明、拖欠官租為碍（礙）等情。如有此等海等自當抵明，不干買主之事。此係貳比甘愿（願），各無抑勒反悔。今欲有（原字「憑」塗銷）仝立杜賣契壹紙并上手印契壹紙，共貳紙付執為炤（照）。

即日收過契內田價佛銀貳百伍拾大元完足再炤

為中人：張蚕（蠶）/ 鄭宋

知見人胞姪：張瓊 / 張魁 / 張浩

日仝立杜賣契人：張海 / 張預

書契人：張海

嘉慶貳年貳月

即日批明此田水份上手印契原載壹甲灌溉茲三面議定賣主抽出水份貳分，只有捌分出賣，日后買主不得爭執再炤

再批明於道光七年十二月間此契內田額柒分今作四份均分，每份該得一分柒厘五，系應納官租粟柒斗，帶圳水式分茲鍊。另抽出自己一份之田耕種納租，他房不得阻擋，餘任從他房拿管鍊亦不得異言生端，批明再炤。

我們從上面可以看到，土地轉移過程中，買賣雙方必須進行協商，而中間還要有「中人」居中媒合。合約上要清楚的講明地所在位置及東西南北四至，以及包括灌溉的有無，交給官方租稅的額度以外，還得



圖 5 《1833 年西班牙銀幣》

徑 3.71 公分

國立歷史博物館館藏 典藏編號臨 2490

說明該田地產權清楚，無拖欠租稅，族內親戚等確認無人欲購買，對賣出亦無異議等，將日後可能發生爭端的事項一一清楚寫明後，賣家、見證人（知見人）、中人都畫押為憑後，這個契約才成立。

但這還只是民間契約的部分，還得經過幾道官方的手續，根據《大清律例·戶律·田宅律》，買賣雙方議定完成後，簽訂的私契也就是白契，還需要由地方的里長或坊長一人，隨同業戶去州縣辦理正式過戶手續。在官契紙、契尾上填寫私契已載明的內容，並繳納契稅後，由州縣發給官契和契尾。契尾是一式三件聯套，當面在騎縫處蓋上州縣大印，方算取得官方的認可。

契尾前半幅給業戶收執，後半幅歸州縣存檔備案，再由州縣負責造冊登記送布政司查核。而業戶必須將私契（白契）、官契（紅契）、契尾（契稅單）粘貼在一起，作為完整土地買賣的憑證¹²（但流傳至今的形式，多半只有官契和契尾雙連）。

《嘉慶二年二月契尾》（館藏編號 35380，原圖詳見附件 3）

布字四萬二千六百七十七號（契尾正上方字號）

福建等處承宣布政使司

福建等處承宣布政使司為遵

旨議奏事乾隆十五年正月二十四日，奉准戶部咨河南司案呈所有本部議覆，河南布政使富明條奏，買賣田產將契尾粘連用印存貯申送府州藩司查驗等因一摺，于本年十二月十二日奏本日奉旨依議欽此相應抄錄原奏，并頒發格式，行文福建巡撫欽遵辦理可也，計粘單一紙，格式一張。內開該臣等查得該布政使富明奏稱：部議多頒契尾以後，巧取病民給業戶契尾，例不與照根同申上司查驗，不肖有司其與給民契尾，則按數登填而于存官照根或將價銀刪改。請嗣後州縣于業戶納稅時，將契尾粘連用印存貯，每遇十號，申送知府、直隸州查對。如姓名銀數相符，即將應給業戶之契尾，并州縣備案之照根，于騎縫處截發，分別給存。其應申藩司照根，于季報時，府州彙送至知府、直隸州，

經收稅契照州縣申送府州之例，徑送藩司等語。查雜稅與正賦均由州縣造報該管府州核轉完納，正賦填寫聯三串票，從未議將花戶收執串票與申繳上司底串并送府州查驗，誠以花戶照票一繳府州，則給領無時，弊端易起。今稅契雜項，契尾與照根并送查驗，是雜項更嚴于正賦，殊與政體未協。况契尾一項，經一衙門，即多一衙門之停擱；由一吏胥，即多一吏胥之索求，甚至夤緣為奸，捐勒¹³ 驗查，以致業戶經年累月，求一執照寧家而不可得。勢必多方打點，需索之費數倍于前，將來視投稅為畏途，觀望延挨，寧匿白契而不辭，于國課轉無裨益。應將該布政使奏請州縣經收稅銀，將契尾粘連存貯十號，申送府州查發，并知府、直隸州照州縣例，徑送藩司之處，均毋庸議。至于貪吏以大報小，奸民爭執訐訟，實緣法久弊生，不可不量為變通。臣等酌議，請嗣後布政司頒發給民契尾格式編列號，及前半幅照常細書業戶等姓名、買賣田房數目、價銀、稅銀若干，後半幅于空白處，預鈐司印，以備投稅時將契價稅銀數目大字填寫鈐印之處，合業戶看明當面騎字截開，前幅給業戶收執，後幅同季冊彙送布政司查核。此係一行筆跡，平分為二，大小數目委難改換，其從前州縣布政司備查各契尾應行停止，以省繁文，庶契尾無停擱之虞，而契價無參差之弊，于民無累，于稅無虧，侵蝕可杜，而爭訟可息矣。如蒙

（俞允俟）

命下之日，臣部頒發格式通行，直省督撫一體欽遵辦理可也，等因咨院行司奉此。

計開柴頭 / 港保業戶賴活買張海等田一段坐落巷口庄用價銀
壹百捌拾貳兩伍錢納稅銀伍兩肆錢柒分伍厘
布字肆萬貳千陸百柒拾柒號右給嘉義縣業戶賴活准此

嘉慶貳年貳月 日

前面奏章的部分都是套印，從乾隆 15 年（西元 1750）年頒行以來，便一直沿用，該格式是否適用到日治時期才廢止，尚不太確定，但參考如

十三行博物館藏古文書中的《同治三年四月張建傳等仝立杜賣山林埔地畚堆字》¹⁴的契尾，還是使用同樣的板模套印。同治3年為西元1864年，則該模板已經使用超過百年以上。而我們從賴活買田的價銀，和他繳的稅銀去倒推算，這筆土地交易，清政府抽了3%。

中華民國現行的土地交易所得稅，最低是15%，但有新臺幣400萬的免稅額¹⁵，以字面上的規定來看，大清帝國的土地交易稅率是便宜的多，但沒有免稅額，在前述的張建傳買賣契裡，即使交易額不過捌兩多，也是要繳稅的（不過這稅額到是百年沒變，一樣是3%）。

結語

本文舉例的這些契約，以清朝時的習慣，在屋田轉手時，得將原來的契字也給對方，稱之為「上手契」，而清代土地交易的面貌，就靠著這些上下手契的轉手與保存而被記錄了下來。在日本治理臺灣時，也引進了現代化的政府體系來作人口普查、土地丈量，土地的所有權憑證，也從民間的契字轉移到國家發給的土地登錄謄本，契字的實際效用也就消失了，之所以還會被保存下來，往往是基於對祖上的追念或懷舊之情。

然而，隨著臺灣史研究在1980年代開始被重視，清代契字的史料價值也被重新發掘，透過國內各館所積極的搜羅、保存並解讀他們的內容，重新賦予了這些故紙新的生命。所謂「有土斯有財」，契字文件也側寫了漢文化對土地的重視，如果你家還有這麼一塊祖傳寶地，或許留心找找看，他的「身分證」或許還被珍而重之的，藏在你家老宅的某處呢？

註釋

1. 迄 2022 年 5 月為止。
2. 作者李焯為乙未戰爭（西元 1896 年）當時的苗栗縣令，並且是當地武装抗日的領導者之一。這封寫於戰間期的家書，對研究乙未戰役當時的社會環境與氛圍，有很大的參考價值。
3. 諸羅縣和嘉義縣。
4. 《續資治通鑑長編》卷 24，太平興國八年三月乙酉。
5. 李開源，《千年房市》（臺北：貓頭鷹出版社，2017），頁 205-206。
6. 康熙 23 年（西元 1684 年）設立諸羅縣，乾隆 52 年（西元 1787 年），乾隆帝因林爽文事件獎勵義民協助抵抗林爽文軍隊，將諸羅縣改名嘉義縣。
7. 劉澤民編，《契文解字 —— 解碼臺灣古文書》（臺北市：玉山社，2020），頁 112。
8. 劉澤民，《契文解字 —— 解碼臺灣古文書》，頁 146。
9. 為便於閱讀，標點符號為筆者所加，括號內則原為古字，標明今字對照。
10. 「四至」，合約中標明土地的東西南北四方向所及的界線。
11. 「佛銀」，又稱「佛頭銀」、「佛面銀」，也就是鑄有人像的外國錢幣，清代臺灣最早可能於乾隆 20 年（西元 1755 年）時，便開始通行西班牙、墨西哥銀元，因該銀正面鑄造有西班牙國王卡洛斯三世、四世、費迪南七世等之面相，故被稱之為「佛頭銀」，見圖 5。
12. 鄭錦耀，〈從《大清律例》看沙紙契的效力〉，《一國兩制期刊》澳門第 8 期（2011.4），頁 81。
13. 措勒，刁難、苛扣之意。
14. 林明美，《北路淡水 —— 十三行博物館館藏古文書（一）》（臺北：十三行博物館，2005），頁 189、191。
15. 〈個人房屋土地交易所得稅所適用稅率為何？〉《財政部稅務入口網》，<https://www.etax.nat.gov.tw/etwmain/alien-tax-service/alien-tax-faq/E9r2Pzl>，檢索日期：2022 年 6 月 6 日。

參考書目

專書

- 林明美，《北路淡水 —— 十三行博物館館藏古文書(一)》，臺北：十三行博物館，2005。
- 李開源，《千年房市》，臺北：貓頭鷹出版社，2017。
- 劉澤民編，《契文解字 —— 解碼臺灣古文書》，臺北：玉山社，2020。

網路資料

- 〈個人房屋土地交易所得稅所適用稅率為何？〉《財政部稅務入口網》
<https://www.etax.nat.gov.tw/etwmain/alien-tax-service/alien-tax-faq/>，檢索日期：2022年6月6日。

附件 1

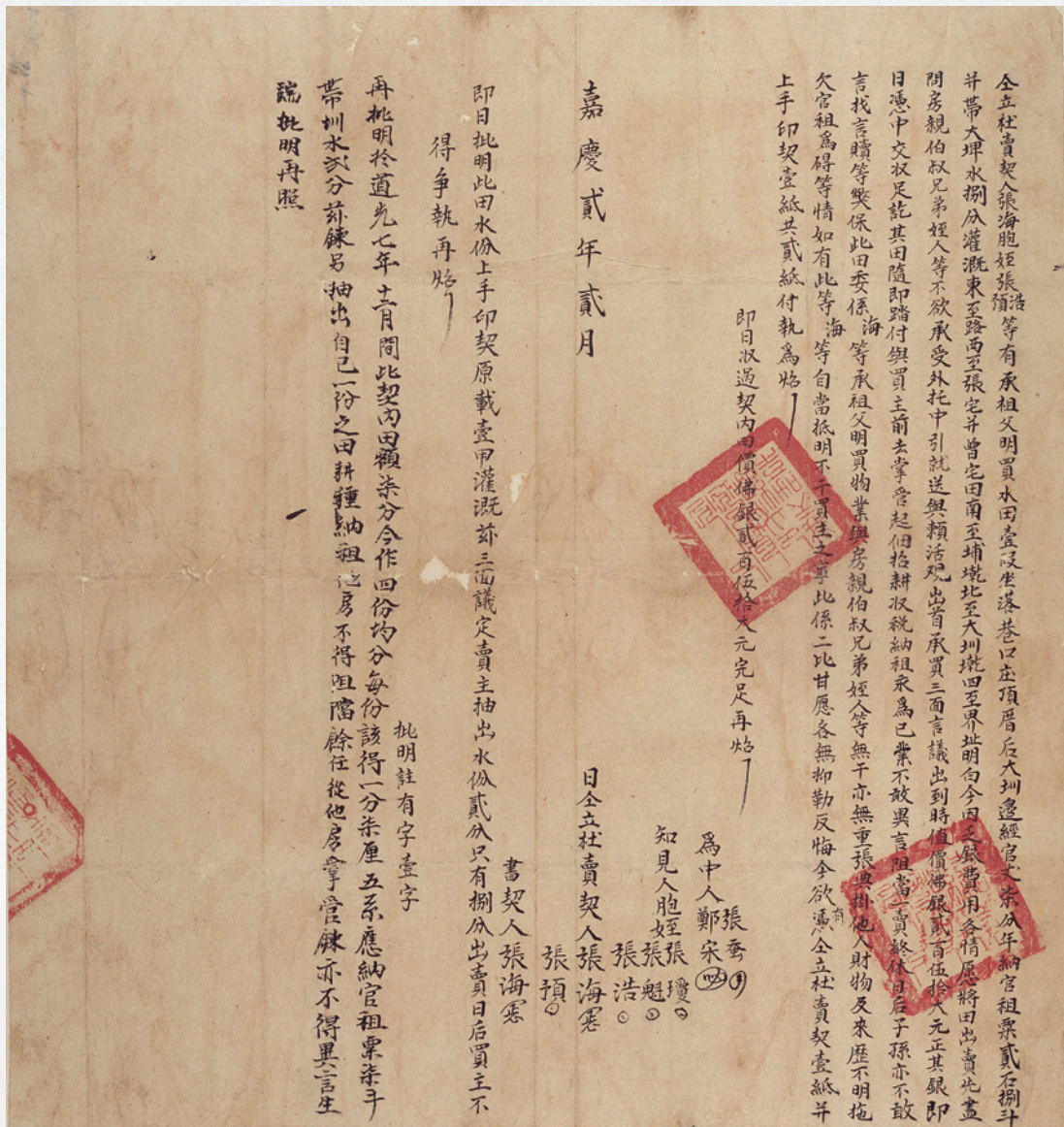
項次	類別	典藏編號	品名	尺寸 / 公分
1	文獻	35376	乾隆二十九年三月杜賣田契	縱 48 橫 47
2	文獻	35377	乾隆三十年二月契尾	縱 50.5 橫 43.5
3	文獻	35378	乾隆四十九年三月典契	縱 49 橫 46.7
4	文獻	35379	乾隆五十六年八月□分字契	縱 45.5 橫 42.5
5	文獻	35380	嘉慶二年二月契尾	縱 49.9 橫 40
6	文獻	35381	嘉慶二年二月杜賣契	縱 50 橫 46.8
7	文獻	35382	道光七年十二月杜賣契	縱 50 橫 47.5
8	文獻	35383	道光十四年十一月杜賣盡根契	縱 49 橫 46.5
9	文獻	35384	道光十五年二月契尾	縱 54 橫 36.8
10	文獻	35385	道光十七年正月典契	縱 50 橫 46
11	文獻	35386	咸豐九年元月杜賣盡根契	縱 49 橫 46
12	文獻	35387	同治五年八月杜賣盡根契	縱 49 橫 49.5
13	文獻	35388	同治十一年八月鬮書字契	縱 47.3 橫 47.5
14	文獻	35389	同治十三年八月鬮書字契	縱 49 橫 49
15	文獻	35390	同治十三年八月鬮書字契	縱 49 橫 49
16	文獻	35391	光緒五年十一月轉典契	縱 49 橫 48.8
17	文獻	35392	光緒九年二月賣盡斷根田契	縱 49 橫 49
18	文獻	35393	光緒丁亥十三年四月杜賣盡根契	縱 48.3 橫 43.3
19	文獻	35394	光緒十五年杜賣盡根契	縱 48.5 橫 48
20	文獻	35395	光緒十五年十二月再轉典契	縱 47.7 橫 47.7
21	文獻	35396	光緒十八年十月杜賣盡根契	縱 47.3 橫 48.5
22	文獻	75-00019	同治五年長洲縣民田田契	縱 28 橫 31
23	文獻	75-00020	同治五年長洲縣民田田契	縱 28 橫 31
24	文獻	75-00021	同治五年長洲縣民田田契	縱 28 橫 31
25	文獻	75-00022	乾隆十六年宛平縣賣契	縱 56.5 橫 46.2
26	文獻	75-00023	雍正四年地契	縱 56.3 橫 46.3

附件 2

《嘉慶二年二月杜賣契》

50×46.8 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 35381



附件 3

《嘉慶二年二月契尾》

49.9×40 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 35380



民俗篇

一張紙，守護一家子 —— 館藏民俗版畫的故事

林瑞堂（國立歷史博物館展覽組研究人員）

前言

你的家在哪裡？眼前這個由大門、牆面、房間、廚房及廁所組成的空間就是你的家嗎？又或者，有什麼別的原因，讓你感覺這個空間確實是個能让你安心自在的地方？雖然我們經常說自己所居住的房屋就是自己的家，但「家」與「屋」兩者其實仍有分別。房屋是由建材所建構出的實體空間，具備著物質性。家則是人以這個實體空間為基礎所建構出的精神空間，是由心理層面的安全感與歸屬感所支持的空間。

現代住家通常會用豐富視覺元素來裝飾，像是電影或展覽海報、孩子的畫作和獎狀、收藏的藝術作品或個人專業證照等。這些讓我們感覺這個實體空間確實是自己生活的一部分。以前的人又是如何將房子轉變成家呢？

古代，在房屋剛落成時經常會透過儀式來進行淨化並與神明連結，轉變成可以安居的所在。「五祀」則是這類房屋落成儀式很重要的一部分。五祀可以追溯到《禮記》，指的是戶、竈、中霤（房屋中央）、門、行（道路）。「五祀」傳統的演變讓我們看到一種「物品有神」的泛靈觀念，將門、灶以及道路等當作重要祭祀對象，以求房屋主人能夠出入平安¹。

隨著文化發展，這類對具體物件的祭拜逐漸由象徵性圖像取代，民俗版畫也應運而生。民俗版畫最初的主題主要是門神、灶神和其他神祇，後來又出現了以戲曲故事及花卉為主題的版畫。這類民俗版畫為物質界的居住空間注入了安全感與歸屬感，讓房屋變成家。接著就讓我們跟著國立歷史博物館所收藏的這批民俗版畫，一起走入古人的生活，看看古人是如何運用這些圖像來守護並經營自己的家。

請神到你家

傳統家屋常見的門神、灶神、鍾馗等版畫，其實均可歸類為「神馮」，意思是為了祭祀之用而在紙上繪製的神像，又稱「神馬」或「紙馬」。清代史學家趙翼在《陔餘叢考》中便有這樣的記載：「昔時畫神像於紙，皆有馬以為乘騎之用，故曰紙馬也²。」在過去各種應時的祭拜活動中，通常都會用到紙馬這類版畫。曹學芹在《紅樓夢》第 53 回就如此描寫了榮國府在年節前祭神與慶祝的熱鬧場景：

那晚各處佛堂灶王前焚香上供。王夫人正房院內設著天地紙馬香供。大觀園正門上挑著角燈，兩旁高照，各處皆有路燈。上下人等，打扮的花團錦簇，一夜人聲雜沓，語笑喧闐，爆竹起火，絡繹不絕³。

隨著雕版印刷術發達，這類版畫便逐漸由筆繪改以印刷方式大量生產，以滿足民間信仰與趨吉避凶的迫切需求。隨著印刷頻繁，印刷模版經常會磨損。趙翼在《陔餘叢考》中還記錄了一個有趣的故事：蘇州的穹窿山有位施姓道士，他在儀式中召喚溫帥這位護法神，但儀式結束時溫帥要求道士提供馬匹，道士連燒數張甲馬金紙（印製著犒賞神明的盔甲和馬匹），卻都不符合要求，後來道士發現，印製這些金紙的模版磨損，造成馬匹的腿部線條沒有連續，因此他就以筆墨補完馬腿，才讓神明順利回歸天界⁴。

這類版畫除了用於宗教儀式，也是住家重要的守護者。在家庭用的神馮類版畫中，有時甚至會將許多神祇描繪在同一個畫面上。《家宅六神》版畫（圖 1），原題為「家堂三尊家宅六神」，上排為觀音菩薩及其陪侍神，下排為家宅六神。根據人物造型推測，此圖供奉之六神（由左至右）可能是武財神、灶神、戶尉、門神、三姑夫人（廁神）及土地神。家宅六神是用於居家祭拜，人們透過這類祭拜活動來祈求生活能獲得諸神護佑。



圖 1 《家宅六神》

30×20.5 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 07628

灶神：人間善惡都看在眼裡

民以食為天，灶神是家中很重要的成員。說到灶神，你想到誰？祂可不是用各種尖酸言語教人做菜的地獄廚神高登·拉姆齊（Gordon Ramsay）。在華人的傳統中，與其說是幫人煮出美味料理，灶神更重要的任務是記錄人的日常生活善行與惡行。祂會在農曆過年期間回到天庭，稟告你的善惡分數多少，這個成績甚至會影響到人的壽命長短。

如前所述，灶神的信仰，可以追溯到《禮記》，在先秦時代不同階級有不同的祭祀對象，從王的七祀、諸侯的五祀，一直到庶人的一祀是「或立戶，或立竈。」鄭玄在註釋禮記時則認為這七祀，從司命到戶與竈，都只是小神在人身邊觀察，如果犯了過錯則給人警惕⁵。根據這個觀點，在較早的時代，門神與灶神同樣都負責在人的住家中記錄人的善惡過失，只是這項工作後來逐漸演變成灶神的專門任務。



圖 2 《東廚司命九靈定福灶君》
43.5×33.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 07629

送灶神的習俗及相關圖像至今仍然存在。一般灶神版畫有兩種型態，單主神與雙主神。民俗版畫研究者孫家驥先生便認為，單主神構圖的灶神主要由沒有女眷的商店等機構所祭祀⁶。以《東廚司命九靈定福灶君》（圖 2）為例，這是一件線條細膩的單色版畫，為單主神構圖。灶神端坐在畫面中央，左右兩名童子分別捧著善罐與惡罐，這是一年來所收集的善行與惡行紀錄。灶神腳下為聚寶盆，聚寶盆兩側分別是雞和狗。灶神頭頂標示出「東廚司命九靈定福竈君」名諱，頭部兩側有「上天陳好事，回府降吉祥」對聯。由於灶神所記錄的功過會影響人的壽命長短，因此又稱為「司命」灶君。

相形之下，呈現夫婦形象的雙主神灶神版畫則主要是由家庭來祭祀。《皂君》版畫（圖 3）正是雙主神構圖，灶神與夫人端坐畫面中央，兩人之間有雙喜字樣，手上的笏板分別有「富」與「貴」二字，也為這類年節時張貼的版畫賦予了雙喜富貴的意義。畫面上方有「民國三十二年合曆皂



君神位」字樣及二十四節氣表，方便隨時取用相關資訊。節氣表上方有「南天門」橫額，彷彿在家中廚房與天庭建立了直接的連線。

圖 3 《周君》
41×25 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 07469

祭拜、迎送灶神，主要是希望灶神在天庭為人美言。但有時候，人們所期望的，是家中民生重要設備能正常運作。在現代的臺灣，在大大小小的公司部門的機房中，有很大的機率可以找到「乖乖」袋裝餅乾，甚至有專門為電腦主機設計包裝的「乖乖」。這種用點心收買重要設備的儀式，其實在臺灣早期也出現過。簡榮聰在考察臺灣民間習俗時，注意到早期臺灣一項稱為「餉耗」的有趣的冬至風俗：在冬至時，人要煮圓仔湯祭神祭祖，還會將粉紅色的圓仔黏在門上、灶上、米甕、井邊等⁷。這種風俗代表著臺灣人愛物惜物的情感。

門神：不好的都留在門外

你家大門是由誰來照應？門神版畫，有的貼在正門的門板，有些貼在後門的門楣。這類版畫是趨吉避凶的圖案，也讓人在進門時就有種安心的視覺經驗。隨著時代演變，避凶的功能逐漸淡化，趨吉的意義日益增加。這類圖案同時也是區分住家內外的標記，為人建構屬於自己的空間。

門或戶也屬於《禮記》所謂的五祀或七祀之一，但是隨著時代發展，開始由實物轉變為象徵，也逐漸衍生出相關神話。王充《論衡》的〈訂鬼〉一篇中引用了《山海經》關於神荼鬱壘的說法：

滄海之中，有度朔之山，上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝間東北曰鬼門，萬鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰鬱壘，主閱

領萬鬼。惡害之鬼，執以葦索，而以食虎。於是黃帝乃作禮以時驅之，立大桃人，門戶畫神荼、鬱壘與虎，懸葦索以禦⁸。

這段記錄說明了神荼鬱壘兩人原是度朔山的大桃木上的神人，監控著所有鬼怪。後來人們將他們畫於門戶來驅鬼，因此也逐漸演變為門神。

另一組更有名的門神是尉遲恭、秦叔寶以及魏徵。明代吳承恩的小說《西遊記》第10回「老龍王拙計犯天條 魏丞相遺書託冥吏」的故事就說明了他們如何變成了前後門的門神。這一回說的是唐代名臣魏徵斬涇河龍王的故事，也描述了唐太宗因為龍王鬼魂前來索命而無法安眠，先是請尉遲恭、秦叔寶在門外守護，又為了不讓兩人過於辛苦，改以畫像方式貼在門上。《門神，秦叔寶，尉遲恭》（圖4）便生動地表現出兩人威武的樣貌。畫面右邊是秦叔寶，左邊是尉遲恭。這件版畫是先以套色印刷，再以手工暈染並描繪人物面容。兩人全身戎裝，線條細緻清晰，面容表現充滿生命力。



圖4《門神，秦叔寶，尉遲恭》

52.5×65.5 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 07462

前門因為秦叔寶和尉遲恭而安全了，但是後門又有了異狀，於是唐太宗又派魏徵在後門守護。小說家如此描述魏徵的打扮：「熟絹青巾抹額，錦袍玉帶垂腰。兜風氅袖采霜飄，壓賽壘荼神貌。腳踏烏靴坐折，手持利刃兇驍。圓睜兩眼四邊瞧，那個邪神敢到？」魏徵成功地保護了唐太宗，也成為門神的一員。《鎮宅福神》（圖5）的主角正是魏徵。

這是張貼於後門門楣的版畫，畫面中魏徵端坐於中央，右側是威猛的鎮宅獅子，左側的天鹿正馱著一枚元寶，天鹿上方另有一個「福」字，象徵福祿財寶。

除了人住的地方要門神，養蠶的蠶房也需要門神。對以養蠶取絲為生的人家來說，蠶房的重要性不下於人的住處，因此張貼相關吉祥版畫也是為一整年追求一份安心。《貓蝶富貴（貓門神）》（圖6）就是一件這樣的「貓門神」版畫。畫面描繪兩隻貓在花叢中追著蝴蝶。由於「貓」、「蝶」與「耄耋」為諧音，因此這樣的構圖有祝賀長壽的意思，而將貓圖張貼蠶房四壁，則是讓這些靈巧可愛的門神守護蠶房免於鼠患。



圖5《鎮宅福神》
16.5×38公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 07620



圖6《貓蝶富貴（貓門神）》
35×55公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00516

鎮宅驅邪靠鍾馗

鍾馗這個名字源自「終葵」，原是一種錐形的兵器，除了刺人，據信還可以刺鬼。學者胡新生指出，唐朝以前就已經有人取名為鍾馗，但是鍾馗成為打鬼高手則是與唐玄宗有關。唐玄宗罹患瘧疾，病中夢見兩隻鬼，小鬼前來皇宮偷竊，大鬼則吃掉了小鬼：

唐玄宗問大鬼何名，大鬼回答說：「臣姓鍾名馗，曾考武舉未被錄取。儘管落第，仍願為陛下驅除妖孽。」唐玄宗夢醒後病痛全消。為留下紀念，玄宗召見畫工吳道子，讓他……畫一幅鍾馗圖¹⁰。

這個故事說明了鍾馗的形象如何演變成一個能吃鬼的「大鬼」。其實鍾馗像最初是君王在歲末用以賞賜大臣的圖像，後來傳入民間，使用時間也從除夕變成端午，因為端午節接近夏至，一般視為陽氣盛極而衰的時節，因此人們習慣使用鍾馗畫像，以及艾草、菖蒲、硃砂、雄黃等代表陽氣的事物來驅除或克制邪氣。



圖 7 《鍾馗》
39.5×27.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 90-00123

《鍾馗》（圖 7）採用了與水墨神道人物畫類似的構圖方式，有「鍾馗」及「鎮宅除邪」兩個類似鈐印的圖案和「鍾馗貼家中掛劍斬妖精鎮宅能除邪合家享太平」的款識。全圖以朱紅色套印，這是因為人們相信紅色的硃砂具有驅邪功能。畫中人物的表現充滿動勢與力量。鍾馗腳邊的蝙蝠也為這件版畫增添了引福、招福等吉祥意涵。



圖 8 《鎮宅神判》
47×16.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 07621

《鎮宅神判》（圖 8）是以硃砂印製於黃紙上，既是神馮，也具備符籙的型態與功能。雖然未指明鍾馗姓名，但人物的神態與造型均與鍾馗相當類似。畫面上半部的題詞如下：「硃砂判爺在當中，觀見下方有妖精，寶劍一指沖沖怒，我看孽畜那里行，救命五雷祭出去，追趕妖魔無蹤，善人貴府請了去，保佑居家享太平。」這類版畫主要是在端午節時貼在門楣上，藉此鎮宅驅邪。

厭勝：蟲王與五毒

端午時節正逢盛夏，蛇虺蚊蚋盡出，家中大人小孩經常飽受肆虐。除了懸掛鍾馗，古人還會採用不同的圖像，用以乞求神祇鎮壓或是發揮以毒

攻毒的功效。《九天應元雷聲普化天尊》（圖 9）這件版畫的中央端坐著普化天尊，天尊左右站立一位童子，分別捧著書匣與授印。童子之外側各有一個葫蘆，葫蘆上的點狀標記則是五毒的代表。因為九天應元雷聲普化天尊俗稱「九天雷祖」，率領著雷部諸神，專門打擊妖魔及不忠不孝之惡徒，因此人們在端午節時會在門楣上張貼這樣的版畫，作為驅邪破五毒之用。



圖 9 《九天應元雷聲普化天尊》
8.5×27 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 7577

至於《五毒》（圖 10）這件版畫則是以紅色線條勾勒出葫蘆外型，葫蘆內則畫著蛇、蟾蜍、壁虎、蠍子和蜈蚣五種動物，葫蘆中央有一隻怒目圓睜、額頭刻有「王」字的老虎鎮壓著這五種動物。這種構圖的起源，可能是因為早期的人會將這五種昆蟲動物實際捉來放在葫蘆之中，後來則是改以版畫形式來印製及張貼。學者黃景春與李琦認為，五毒圖最早可能是在宋朝時出現，具有以毒攻毒的保護功能，而記錄清代北京日常生活的《燕京歲時記》也有這樣的紀錄：「每至端陽，市肆間用尺幅黃紙，蓋以朱印，或繪畫天師、鍾馗之像，或繪畫五毒符咒之形，懸而售之¹¹。」這說明了在清代，鍾馗及五毒已經是端午節重要的驅邪之物。



圖 10 《五毒》
21×13.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 07681

老虎大概不會真的去攻擊這些害蟲，但是雞確實是這類毒蟲的剋星。

因為過去雞是以放養方式照顧，任其在自然田野間啄食昆蟲穀物，也因此人們便賦予雞克制毒蟲的能力。「雞」又與「吉」同音，因此也成為新年版畫常見主題。《新春大吉》（圖 11）這件版畫描繪了童子騎在雄雞背上，童子身後題有「新春」二字，隱含著新春大吉（雞）的意義，而雞腳爪後方的柿子則隱喻著事事如意。這類以雞為主題的版畫一般也是貼於門上。



圖 11 《新春大吉》

38×24 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00392

為家增添美感和想像

張貼年畫或民俗版畫，除了祈求獲得保護，當然也希望能讓家中環境更加賞心悅目。《紅樓夢》第 40 回「史太君兩宴大觀園 金鴛鴦三宣牙牌令」，記錄了劉姥姥參觀大觀園後與賈母之間的一段對話，說明了當時一般人在過年時張貼年畫的用意之一：

賈母倚欄坐下，命劉姥姥也坐在旁邊，因問他：「這園子好不好？」劉姥姥念佛說道：「我們鄉下人，到了年下，都上城來買畫兒貼。閒了的時候兒，大家都說：「怎麼得到畫兒上逛逛！想著畫兒也不過是假的，那裡有這個真地方兒？」¹²」

這些年節應景的版畫，透過畫中描繪的人物景致，為家宅內的人開啓了一扇想像的窗，讓人看見某種截然不同的生活。戲曲故事年畫和裝飾年畫就屬於這類作為裝飾、增添年節歡樂氛圍的民俗版畫作品。

隨著清朝中期都市生活的發展與經濟的繁榮，民俗版畫也尋求著更多

新穎的主題，這類主題多半來自戲曲與小說，或是地方上的俚俗故事。《貴妃醉酒（戲曲年畫）》（圖 12）便是描繪「貴妃醉酒」這個劇目的場景。畫面中的兩個人物均穿著京劇戲服，跪著獻酒的高力士臉部可見丑角的臉譜，衣著華麗的楊貴妃則以衣袖半遮面，也是經典的舞臺動作。

《三猴燙豬（鄉土警世年畫）》（圖 13）呈現的則是寓言式的警世故事：三隻猴子與一隻豬打牌賭博。富少打扮的豬伸出「鹹豬手」調戲前來遞煙端茶的侍女，兩隻猴子則在桌面下用腳交換著牌，準備好好「燙」眼前這位苦主，整體構圖充滿戲劇張力。在四川方言中，「燙」有著愚弄、哄騙的意思，而「三猴燙豬」正是始於四川地區的年畫主題，具有警惕人不要賭博的意味。

《女人國招親（戲曲年畫）》（圖 14）這件年畫則是以《西遊記》第 54、55 回為本，說的是唐僧被西梁女人國女王招親以及孫悟空與蠍子精鬥法的故事。這類年畫透過戲曲故事的經典場景，提供觀眾想像的空間。畫面下方表現出唐僧、豬八戒、沙和尚被西梁國女性圍繞的不同神態，畫面上方則呈現孫悟空偕昴日星官與蠍子精鬥法的場景。昴日星官化身大公雞擊敗蠍子精，也為這件版畫增添了雄雞鎮宅的意味。



圖 12 《貴妃醉酒（戲曲年畫）》
21×18 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00510



圖 13 《三猴燙豬（鄉土警世年畫）》
56×36 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00437



圖 14 《女人國招親（戲曲年畫）》
38×70 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00532



圖 15 《花卉》
26×31.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 90-00261

除了具有故事性的年畫外，純粹以花卉的美麗圖案作為裝飾的年畫也是重要的類型。

《花卉》（圖 15）這件版畫，從四幅一組的構圖判斷，應是張貼於窗上的窗畫。四幅均為瓶花，因此具有「平安」的涵意。花材依季節挑選，由右至左分別是春天的牽牛花、夏天的荷花、秋天的菊花，以及冬天的梅花。除瓶花主題外，四幅畫另各自加上「錦」、「上」、「添」、「花」等四字，傳遞著滿滿的吉祥喜氣。

像《大花瓶》（圖 16）這樣的年畫構想，最初可能是受到文人畫家的「歲朝圖」之類作品的啟發，畫面構圖包含吉祥的蔬果花卉圖案，例如代表多子多福多壽的「三多」（石榴、佛手瓜、桃）等蔬果，再加上具有文人氣質的古琴、棋盤、詩書，這樣的畫面為新年的家居生活增添了熱鬧又風雅的氛圍，也讓我們看到插花藝術在過去的表演方式。



圖 16 《大花瓶》
78.5×54.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00499

結語

現在，人們家中已經少見民俗版畫了，逢年過節，人們還會購買春聯，可是門神或灶神則沒那麼經常進入家中。以前守護大門的門神，如今已由保全系統取代；過去提供美感和想像的年畫，如今則是由 3C 和影音串流來扮演這個角色。不過，從這些民俗版畫所訴說的故事，我們會注意到，人類追求安全感和視覺愉悅的心理需求，古今並無不同。這些畫作，無論是帶來庇護、讓想像力馳騁、或是讓居家環境賞心悅目，其實也都是讓使用者能創造出讓自己感到安心、有歸屬感的家。即使不再使用民俗版畫，我們從中還是可以窺見人類經營「家」的不同方式，並從中獲得啟發。

註釋

1. 參見林素娟，〈先秦至漢代成室禮、五祀祭之性質、思維特色及禮制之轉化〉，《成大中文學報》25期（2009年），頁15-17。
2. 參見（清）趙翼，《陔餘叢考》，《中國哲學書電子化計畫》
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=924798>，檢索日期：2022年6月6日。
3. 參見（清）曹雪芹，《紅樓夢》，《中國哲學書電子化計畫》
<https://ctext.org/honglouloumeng/ch53/zh>（檢索日期：2022年6月6日）。
4. 同註2，原文如下：有穹窿山施煉師名亮生，攝召溫帥下降，臨去索馬，連燒數紙不退。帥云：「獻馬已多。」帥判云：「馬足有疾，不中乘騎。」因取末化者視之，模板折壞，馬足斷而不連。乃以筆續之，帥遂退。
5. 同註1，頁15。鄭玄原文為：「小神居人之間，司察小過而譴告者爾。」
6. 參見楊永智，〈孫家驥先生年譜初編〉，《書目季刊》49卷3期（2015年2月），頁96：「華北所祀的灶君版印神像有兩種：一為雙位，一為單位，位的是灶君及夫人，單位的只有灶君。家庭中所奉為位像，商店、社團等無女眷處則供單位像。」
7. 參見簡榮聰，〈臺灣民間器物崇拜鉤析〉，《文化資產保存學刊》16期（2011年6月），頁18。
8. 參見（漢）王充，《論衡》，《中國哲學書電子化計畫》
<https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=281612>，檢索日期：2022年6月6日。
9. 參見（明）吳承恩，《西遊記》，《中國哲學書電子化計畫》
<https://ctext.org/xiyouji/ch10/zh>，檢索日期：2022年6月6日。
10. 參見胡新生，〈古代巫術靈物的厭勝辟邪法術〉，《歷史月刊》248期（2008年9月），頁87。
11. 參見黃景春、李琦，〈端午節宗教民俗論析〉，《宗教哲學》56期（2011年6月），頁8。
12. 參見（清）曹雪芹，《紅樓夢》，《中國哲學書電子化計畫》
<https://ctext.org/honglouloumeng/ch40/zh>，檢索日期：2022年6月6日。

參考書目

期刊論文

- 林素娟，〈先秦至漢代成室禮、五祀祭之性質、思維特色及禮制之轉化〉，《成大中文學報》，25期，2009年，頁1-43。
- 胡新生，〈古代巫術靈物的厭勝辟邪法術〉，《歷史月刊》，248期，2008年9月，頁44-89。
- 黃景春、李琦，〈端午節宗教民俗論析〉，《宗教哲學》，56期，2011年6月，頁1-11。
- 楊永智，〈孫家驥先生年譜初編〉，《書目季刊》，49卷3期，2015年2月，頁89-110。
- 簡榮聰，〈臺灣民間器物崇拜鉤析〉，《文化資產保存學刊》，16期，2011年6月，頁17-36。

網路資料

- (漢)王充，《論衡》，《中國哲學書電子化計劃》
<https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=281612>，檢索日期：2022年6月1日。
- (明)吳承恩，《西遊記》，《中國哲學書電子化計劃》
<https://ctext.org/xiyouji/zh>，檢索日期：2022年6月1日。
- (清)趙翼，《陔餘叢考》，《中國哲學書電子化計畫》
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=924798>，檢索日期：2022年6月1日。
- (清)曹雪芹，《紅樓夢》，《中國哲學書電子化計畫》
<https://ctext.org/hongloumeng/zh>，檢索日期：2022年6月1日。

建築篇

流動中的安居 —— 史博館典藏品中的家屋形象

鄧佳鈴（國立歷史博物館秘書室研究人員）

前言

「有水的地方就有人想家。」 —— 余光中〈漂給屈原〉

「家」，可以說是所有生命的起源，也是人的一生中待得最久的地方。「家」，這個字經過了歷史與人文的時間流淌後，時至今日，已蘊含了無數物質與精神的意涵，無怪乎許多經典的文學作品，以「家」為題，唱詠對「家」的嚮往、寄託與留戀。

在傳統漢字中，「家」這個字代表居住的地方，《說文解字》中說到「家，居也」。而「家」的甲骨文是一個會意字，由上「宀」、下「豕（豬的古字）」的兩個字形組成，直觀的理解這是「人棲其上，豕畜其下」居住形態的側視圖。「宀」是人類最早的藏身之所，由野處的洞穴，逐漸進展到後來的房屋，《說文解字》中說到「宀，交覆深屋也」，表示為「四面有牆，上有覆蓋，內有堂有室的深屋」。而豬作為古人最早馴養的動物之一，乖巧不好動、生長快速，自古即為主要的肉食來源，有時也是家庭財富的指標，古人選擇以其形象作為家這個字的組成之一，其理由就不難想像了。

「家」在有形的意義上，指稱為提供遮風避雨、安身立命及家庭生活重心的構造物，我們也稱為「家屋」、「民居」、「厝」、「屋」與「家宅」。而由於家屋建築在外在構形上與內在精神文化有著極為豐富的內涵，並有著跨國界與跨歷史的多元性，其縱深與廣袤實為一文難以蔽之，本文將視野聚焦於國立歷史博物館（下稱「史博館」）的典藏繪畫、攝影與泥塑等作品，揭露其中關於臺灣「家屋」的些許姿態。

| 多彩的臺灣家屋

臺灣因為特殊的地理位置與宜人的氣候與物產，自古以來即為國際遷移頻繁的島嶼，加之先後有多國殖民統治，交織出多元的建築空間、技術與造型。研究臺灣建築史的學者，大多將臺灣建築史區分為史前、原住民、荷蘭與西班牙殖民、大量漢人移民後、日本統治、二戰後及 21 世紀大量西化等階段，而這些歷史上陸續出現的文化表徵，少部分幸運的，因臺灣於 1970 年代開始蓬勃的古蹟保存運動得以保存，讓現今臺灣的我們可以輕易眼見，而多數的建築則只能存在於攝影、畫作等藝術作品之中，接著，讓我們由史博館與家屋相關的典藏品出發，看看這些精采的片段。

一、原住民家屋

史博館典藏攝影家林權助先生於 1956 年赴蘭嶼拍攝的一張黑白攝影作品《飛魚季》（圖 1），照片中為達悟族家庭與晾曬中的飛魚及家屋建築中「涼臺」的合影。



圖 1 林權助 《飛魚季》
51×61 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00396

臺灣原住民各族的家屋建築互有特色，由於島內遷徙而相互影響，而獨立於海洋上的蘭嶼達悟族家屋則保留其獨特的建築形式，達悟族的聚落大多建築在靠海的斜坡地上，四周築有石牆用以擋風，一座達悟族家屋，

基本上由三部分組成，包括「主屋」、「工作房」及「涼臺」。「主屋」是主要的居住空間，為一種半地下式的建築型態，屋基下挖、周邊以卵石築牆，屋面及屋身僅有部分高於地面，屋內地坪呈階梯式抬高，屋內的進深與家主身分與財富相當，建築地基以卵石鋪底，讓雨水能滲入地下排入海洋，而為了防範海洋上頻繁發生的颱風，迎風面之屋面通常較另一側長，屋面則裹以厚厚的茅草，並以竹條及木藤網綁；「工作房」則是獨立的工作或儲物空間，為帶有地下室的單層矩形建築；「涼臺」通常建於房屋前方通風良好的位置，為日常生活起居與交誼之所。林權助先生攝影作品《飛魚季》照片內的「涼臺」架高於地面，以茅草覆頂，以竹架與茅草做牆，臺前有曬飛魚架，涼臺內外有男有女、有老有幼，納涼休憩。

二、漢式家屋

（一）館藏文物之漢式家屋探源

明清漢人大量移民來臺後所發展的傳統漢式家屋，可從館藏的漢代畫像磚上探源。畫像磚源於戰國，盛行於兩漢，官宦或富人委託民間藝術家利用簡單的線條於墓室磚石上刻印裝飾，題材廣及現實世界中的宗教神話、傳統習俗、生產勞作、食、衣、住、行等日常景象與建築、舞蹈、音樂等藝術文化。

其中，《漢代畫像磚庭院拓本》（圖 2）為代表性的漢代家屋造型及空間布局，此畫像磚採用散點透視的方式刻繪一座層次錯落有方、編排有據的宅第，其間人物起居勞作，具象地描述當時家居生活樣貌。

拓本上是一座木結構宅邸，以簷廊與院牆圍塑成封閉合院，內部大抵分為左右兩路，左路為家主起居空間，前置宅門，入內即為外院，院內有雄雞相鬥，經二進門抵達內宅，內宅高堂面開三間，未設門扉，堂內有兩人席地對坐，內院左右置有廂房，院中有展翅對舞的鶴禽，供主人閱賞。

宅邸左右兩路各院落以簷廊相連，右路為建築的次要空間，做為家宅活動的後場，前側為一工作院落，設有水井、魚池及廚房，後院則有一座三層樓臺，底層開一門，門內可見通上樓梯，三層有窗、斗拱與樑枋裝飾。後院有一家僕正持簣拂地，旁伴有一狗。

該拓本上主次嚴明、層層遞進的多重院落，形象化了《說文解字》中「交覆深屋」的描述，而主人的閒談宴飲、僕人的灑掃服侍、禽畜的畜養寵玩，組織成濃厚的生活氣息。

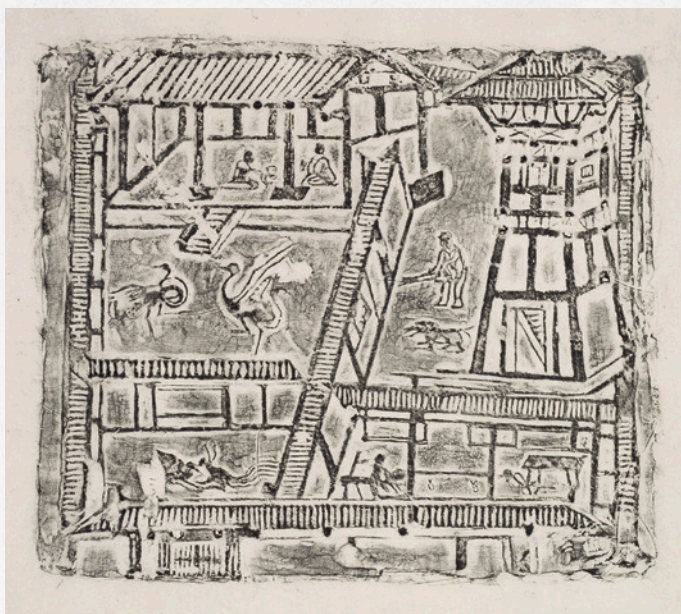


圖 2 《漢代畫像磚庭院拓本》

52×57.6 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 78-00028

拓本中右路的高樓建築，常見於漢代畫像磚或明器中。漢代崇尚孝道，並發展「事死如生」的厚葬習俗，墓主人以生前使用與當世流行的物態製成大量陶製殉葬品，西漢桓寬所著《鹽鐵論》中形容「今厚資多藏，器用如生人」。

於戰亂頻繁的時代，具有夙衛功能的高樓建築逐漸頻繁，至漢一代，已為重要建築之一，與起居宴飲用的閣樓不同之處，其建築面積較小且多層，可分為瞭望防禦與倉儲等用途，由其成熟且華麗的裝飾來看，已非僅

具早期簡易夙衛功能，而是家宅主人身分財富及工匠技藝的表徵。拓本中的高樓除了盡顯宅邸之規格外，就其設置的位置推斷可能主要作為倉儲用途，惟當發生危險時，或可用以躲避及防禦。

而《綠釉望樓》（圖3）的防禦性質較為明顯，該樓高三層，為四角攢尖頂，由屋頂上與樓底水池邊的禽畜判斷可能設於家宅庭園中，供作家宅防守之用。該樓一樓高處設有監視用的開口，二樓與三樓的欄杆四角各設有一支弓，而底部的水池亦可防災。



圖3《綠釉望樓》

高 95 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 84-00574

《漢代畫像磚庭院拓本》（圖2）中出現鶴、雞、魚與狗等家畜，而在許多漢代明器中可以看到「陶豬群」及「陶豬圈」的主題。

古人以土坑為廁，覆以茅草，故有「茅坑」一詞，秦代的廁所出現隔牆及獨立溝槽。漢明器《綠釉豬圈》（圖4），由豬圈與廁所組成一個小院落，豬圈圍牆上覆有瓦壟，一側外圍階梯向上高臺便是方形廁所，廁所有懸山屋頂可遮蔽雨水，廁壁開窗通風，廁坑兩側還有高出地表的腳踏，



廁坑下方則鏤空與豬圈相通。豬圈與廁所合一，反映了漢代因農業社會所需，注重天然肥料的收集，而這樣的情景在早期的臺灣農村中依然可見。

圖4《綠釉豬圈》

34.5×23×19 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 84-00558

我們由兩千多年前漢代出土文物上看到的家宅圖像，由當時的宗法禮教與文化喜好定義各院落機能，院落布局嚴謹、主次分明、層層遞進，遮掩了魯莽的直視，展現內斂的民族心性，而成熟的木結構技術及裝飾美感，使得家宅建築不僅僅是遮風避雨之所，並展現了整體社會的精神文明。有趣的是這種平面布局、空間組成及構造形式的住宅原型，與後世所見的漢人家宅建築有著極高相似度，或許可說，後世家宅是站在這樣的基礎上，配合建築材料及工法的演化精進，因應各地氣候及風俗進行變形重組。

（二）傳統漢式民居

明末清初大量漢人移民來臺，由其家鄉引進的居住習慣、建築形態、匠師、材料及技術工法，逐漸與臺灣原有文化進行交互影響，而家宅作為民生首要建築，具有漢味的合院住宅在數百年間幾經變形與進化，形成至今最普遍的傳統民居形式之一，也許你我都曾經親身居住過，現在它們的身影除了在鄉間、在被特意保存的古蹟定著土地上可見，在早年的平面畫作與攝影作品中也經常成為主角而留下身影。

畫家徐樂芹先生作品《農家樂》（圖 5）、畫家顧重光先生作品《採樵民家》（圖 6）、攝影家張鑽傳先生作品《張氏祖厝（一）》（圖 7）以及畫家張韻明先生作品《鄉村》（圖 8），皆記錄了臺灣傳統農家合院住宅的全景，畫面中磚木結構的紅瓦厝，由正身、左右護龍及牆所圍塑出的院埕，宅前宅後山、樹、水與田環繞，天光與人間的精采在水間投下倒影，牛車、人們與家禽看似寧靜實則喧嘩地生活於其間。



圖 5 徐樂芹 《農家樂》

63.5×101.6 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 90-00761



圖 6 顧重光 《採樵民家》

72×90 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 93-00442



圖 7 張鑽傳 《張氏祖厝（一）》
60×60 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 88-00273



圖 8 張韻明 《鄉村》
69.5×137 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 103-00008

《席德進麻豆林宅寫生》（圖 9）是攝影師林柏樑先生於 1975 年跟隨畫家席德進先生進行「啓蒙之旅」時所留下的作品，那趟旅程走訪了包括新竹進士第、苑裡陳家古厝、大甲杜宅、鹿港辜家等傳統建築，他也在麻豆林宅前拍下了席先生寫生的情景，畫面中的席德進先生身著花襯衫，坐於麻豆林家古宅前，就著簡單的竹凳及畫架，為這座美麗的古宅寫下身影。



圖 9 林柏樑 《席德進麻豆林宅寫生》
51×61 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00387

家宅也能直接展現家族財富，例如霧峰林家的霧峰林宅、板橋林家的林家花園、新竹鄭家的進士第及北埔姜家的天水堂等都是現在著名的大型民居，也都受到文化單位指定登錄為文化資產。這些宅邸，完整地呈現傳統漢人民居的建築樣貌。

楊英風先生於 1959 年雕繪的版畫作品《霧峰林家舊厝》（圖 10），刻畫霧峰林家龐大建築群中的一角，在這一隅畫面中我們看到難以到達盡頭的重重院落、厝院交疊的磚木建築群、燕尾歇山與硬山交替的屋頂形式，



還有磚雕有盆景，而右下方正探出門的女子與這高深的建築群相對比，更凸顯這庭院深深的氣派。

圖 10 楊英風 《霧峰林家舊厝》

73×48 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 109-00001

漢人傳統宅邸的選地與興建多半由風水勘輿起始，多選擇坐北朝南或坐東朝西的方位，也講究前方開闊、後有遮屏的座落環境，取其利於採光、通風、擋雨、鄰水之效。而平面格局因基地大小、地形限制、人口與家財規模，區分為「一條龍」、「單身手」、「三合院」、「四合院」、「多護龍」及「多落式」。「一條龍」為最基本的形態，只有正身，包括正廳、左右房及邊間的廚房，屋頂高度由正廳向左右漸低，左右屋又稱「落鵝間」，面寬則由三開間至五開間向外延伸；「單身手」則為向前興建與正身呈 90 度直角的「伸手」（閩南稱「護龍」，客家稱「橫屋」）；「三合院」是臺灣農家民居最常見的形式，即正身帶左右護龍，有的三合院前會設圍牆或門樓，如《農家樂》（圖 5）、《採樵民家》（圖 6）、《張氏祖厝（一）》（圖 7）以及《鄉村》（圖 8）等，而正身與護龍所圍成的院埕為農家生活重要的場域，攝影師張鑽傳先生作品《張氏祖厝（二）》（圖 11）與《庭前曬穀》（圖 12）展現了院埕中家居聚會、遊耍、育兒及曬穀等景象；「四



圖 11 張鑽傳 《張氏祖厝（二）》

42×60 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 88-00274



圖 12 張鑽傳 《庭前曬穀》

42×60 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 88-00281

合院」的平面呈口字型，即在三合院的正面再建一屋，封閉整個院落，閩南匠師稱之「正身護龍兩落起」或「兩落帶護龍」，客家則稱「二堂二橫」，格局較大及隱密，通常為官紳或富人之宅；「多護龍」則是於三合院或四合院的兩側增建護龍，以解決人口多的問題，通常輩分較高的靠近正廳居住，血緣較疏遠的旁支則居於外側護龍；「多落式」則為多個院落所組成的大宅，多為地方望族所居。

由柱、樑、枋、斗、拱等構件所組成的大木結構，在漢代畫像磚上已可見其蹤，前述《漢代畫像磚庭院拓本》（圖 2）的正堂與高樓畫面中，可以很清楚的看到木結構系統裡的柱、樑、瓜柱及斗拱。《漢代畫像磚甲第拓本》（圖 13）是漢代住宅大門的圖像，除了柱、樑外，還可見明顯的柱頭斗。

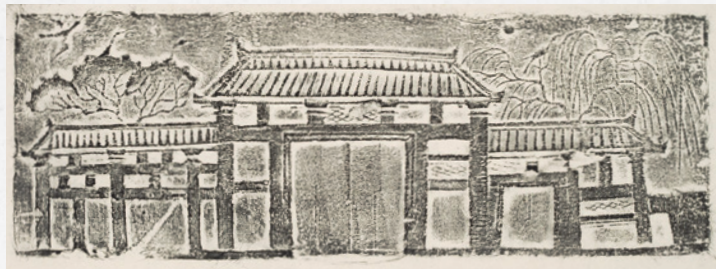


圖 13 《漢代畫像磚甲第拓本》
39×75.2 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 78-00026

明清時代一般平民住宅因地取材自行搭建，而官紳與富人宅邸之材料則多運自閩、粵一帶。漢代的大木結構經千年演變，隨漢人移傳來臺，與本地材料、工匠及天候進行融合交流，發展出不一樣的在地風格，臺灣民居的傳統木結構屬柱樑架構，常用「抬樑式」、「穿斗式」與「擱檁式」的棟架與高大的山牆來支撐屋頂，「抬樑式」即以柱抬樑，樑上立短柱或斗拱，屋頂重量透過階梯式的橫梁與瓜柱層層下傳，樑斷面粗大，可使柱間距擴大，多用於大宅，《漢代畫像磚庭院拓本》（圖 2）的正堂是明顯的抬樑式構造；「穿斗式」則是用較多但較細的木柱直接頂桁，柱間以枋串連，農村家宅多抬樑式與穿斗式混用；「擱檁式」則是直接將桁木置於山牆上，山牆上緣留設凹洞，桁木可插入牆體一半以上。

臺灣民居的裝飾繁複，包括彩繪、泥塑、剪黏等等，在木結構的構件

上也發展出極精緻的雕飾與彩繪。《鳳凰來儀雀替》（圖 14）設於柱與樑交角處，是用來鞏固節點的木塊，經常施以鳥獸花草、人物或鯨魚為主題的緊密鏤空雕刻裝飾。



圖 14 《鳳凰來儀雀替》
60×26×94 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 98-00059

傳統木造建築的屋頂形式多樣，常見的有山牆高於屋面的「硬山」、屋頂左右屋簷長於牆面的「懸山」、四面屋坡又稱五脊殿的「廡殿」、重要建築經常使用又稱九脊殿的「歇山」、上下兩層歇山頂的「歇山重簷」及多條屋脊匯集到頂的「攢尖」等。臺灣的傳統民居大多採用「硬山」（圖 6）（圖 7）與「懸山」（圖 5）（圖 8），霧峰林宅（圖 10）及席德進筆下的麻豆林宅（圖 9）則混用「歇山」頂，在庭園中的亭則多採用「歇山」頂或「攢尖」頂。

臺灣傳統民居的屋面因應多雨的氣候，發展出每一尺要升高四吋的比例（四分水），使雨水能快速排除。屋面材料則以瓦為主，在屋桁上鋪設桷木，上方在鋪望版，以灰泥修飾屋面後鋪瓦。基本的瓦有「板瓦」、「筒瓦」、「瓦當」及「滴水」，「板瓦」是微凹板形瓦片，有橙紅色及青黑色兩種，閩南多用紅瓦，客家多用青瓦，但也有混用情形，一般民居常用板瓦上下仰俯交疊，郭雪湖先生的《早春》（圖 15）描繪四十年代臺北中



郭雪湖 《早春》
71×99 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 96-00141

崙地區的農舍屋面上即是這樣的鋪設方式。至於「筒瓦」則是剖半筒的形狀，多用於較正式的建築，筒瓦比板瓦重，鋪設也可使屋頂較重，見用於需要防風的區域。另有為了便於檢修屋頂且增加屋面重量，於瓦隴上每隔數尺加鋪一塊磚的作法，叫做「腳踏磚」，張鑽傳先生《庭前曬穀》（圖12）右側的屋頂上可以看到。

「瓦當」及「滴水」則為屋簷端點的瓦片，「瓦當」面呈圓形，為筒瓦排列的最後一塊覆蓋瓦件，「滴水」面則呈倒三角形，為板瓦排列的最後一塊覆蓋瓦件，皆有防風雨、利排水並兼具美觀之用。漢代《灰陶撫琴屋》（圖16）及《漢代畫像磚庭院拓本》（圖2）已可在簷前看到瓦當的蹤跡。



圖 16 《灰陶撫琴屋》
64×76.6×30 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 81-00040

在建築構件上裝飾的習慣自周朝即有，「瓦當」及「滴水」的裝飾圖形相當豐富優美，有文字紋、動物紋、靈獸紋、植物紋、幾何紋等，史博館典藏多組歷代瓦當與滴水構件紋飾中，文字紋如《長樂未央瓦當》（圖17），靈獸紋如《漢玄武瓦當拓本》（圖18）。



圖 17 《長樂未央瓦當》
直徑 16 厚 2 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 80-00083

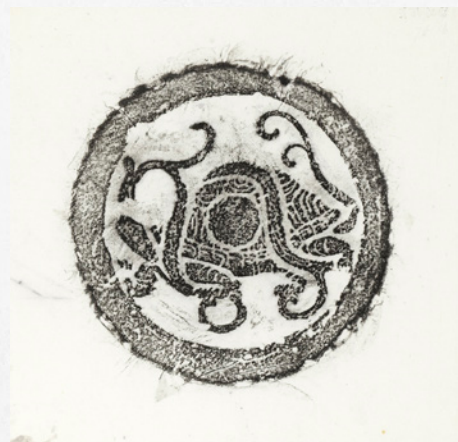


圖 18 《漢玄武瓦當拓本》
27.6 × 28.2 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 78-00016

三、日式宿舍

1895年起臺灣進入日本統治的五十年，臺灣的家屋建築又面臨一次波動的時刻，此時經歷明治維新的日本已大量吸收西洋近代建築概念，因此臺灣的建築形式、工法、材料及匠人體系同時經歷西洋與東洋的文化傳入，這個時期的臺灣可以說位於一個由傳統建築轉型現代建築的過渡時期。

首先由都市計畫及建築住宅法規的改變，將臺灣由中國式城市改變為西洋式的城市樣貌，而從文藝復興式建築到現代建築風格的影響則由各地大量興建的公共建築開始，也影響了城市裡因應大量增加的人口所興建的新式住宅，而此時的農村也許仍是傳統的三合院建築形態，但一些內部空間及使用習慣已隨之改變。

其中一個特別的現象是出現一個完全有別於以往的住宅形式，由於來臺日人習慣及政府有意識移植日本文化，成片帶庭院的日式宿舍成為當時新興的都市景觀，而部分日式住宅幸運地透過近年的文化資產保存運動而予以保留。攝影家張清言先生的作品《英姿煥發》（圖 19）及攝影家蔡惠風先生的作品《公家宿舍》（圖 20）分別呈現日治時期及國民政府來臺後日式宿舍的外貌，日式木造宿舍的外觀基本可分為基礎、牆體及屋頂三部分，基礎為磚構造，地板抬高保持通風與乾燥；屋身為木構造，牆體外覆木造雨淋板，防雨效果佳；屋面則覆黑瓦。在《公家宿舍》（圖 20）的畫面上，我們還可以看到流行於日治時期的紅（磚）白（水泥仿石）飾帶風格的圍牆。



圖 19 張清言 《英姿煥發》

40.7 × 40.7 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00419



圖 20 蔡惠風 《公家宿舍》

51 × 61 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00088

蔡惠風先生的另一幅作品《家居生活》（圖 21）呈現日式住宅的内部使用，日式住宅内部空間與臺灣傳統家宅最大的不同在進入日式住宅內必須脫鞋，主要家居空間的地坪鋪設榻榻米，榻榻米為日本傳統室內地坪材料，一張榻榻米的尺寸長 180 公分、寬 90 公分、厚 5 公分，日式住宅空間尺寸基本依循榻榻米的整倍數尺寸為規劃基準。



圖 21 蔡惠風 《家居生活》
51×61 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00049

四、現代家屋

二戰後，臺灣傳統家屋正式走到現代化住宅時期，戰後設置的「國民住宅興建委員會」，運用美援資金大量興建國民住宅，引進美式風格的立體分戶式「公寓」，強調更合理、科學的「理想住宅」、以核心家庭為基礎的居住形態，並更重視個人生活空間，已然改變臺灣傳統的合院形式、家族聚居及與土地的關係。現代住宅不再是與家主及其社會關係、文化體系所共生的傳統家屋，住宅作為資本主義商品的一部分，改變的不再只是居住風格，更是改變了傳統上與身體、歷史、地理及文化共享意義的家屋文化。

結語

「家屋」不僅是提供遮風避雨、安身立命及家庭生活重心的構造物，也展現了整體社會的精神文明，其意義來自於使用者，是深具智慧與經驗傳承的產物，並且具體而微地呈現家主的宇宙觀、社會階級與文化慣習。參照史博館典藏的繪畫、攝影與泥塑作品中家屋建築的圖像，我們看到數百年國際及文化遷徙下，臺灣家屋在建築空間、技術與造型各方面的生成、融合與變形，家屋的內在意義也經歷不斷地生產與再生產的歷程。

參考書目

期刊論文

- 王其鈞，《中國建築圖解詞典》，新北：楓書坊文化出版社，2017。
- 李宏，《永恆的生命力量 —— 漢代畫像石刻藝術研究》，臺北：國立歷史博物館，2007。
- 李乾朗，《臺灣建築史》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2008。
- 李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，2018。
- 李乾朗，《圖解臺灣民居》，新北：楓書坊文化出版社，2017。
- 李麗芳，《歷史博物館珍藏的漢代磚畫》，臺北：國立歷史博物館，1901。
- 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《國立歷史博物館典藏導讀》，臺北：國立歷史博物館，2011。
- 傅朝卿，《圖說臺灣建築文化史 —— 從十七世紀到二十一世紀的建築變遷》，臺北：臺灣建築史學會，2019。
- 樓慶西，《中國古建築二十講》，香港：香港中和出版有限公司，2014。

網路資料

- 《霧峰林家宮保第園區》
<https://www.wufenglins.com.tw/>，檢索日期：111年6月1日。
- 《啓蒙與復訪：從幻燈片的田野研究，投映席德進與林柏樑的建築踏查》
<https://artouch.com/art-views/review/content-12048.html>，檢索日期：111年6月1日。
- 《國立歷史博物館藏品查詢資訊系統》
https://collections.culture.tw/nmh_collectionsweb/，檢索日期：111年6月1日。

家具篇

成家立業吧 —— 從婚俗略窺民居的擺設與生活飾物

郭暉妙（國立歷史博物館典藏組研究人員）

前言

早期人類為了擋風遮雨、躲避猛獸，發展出巢居、穴居、半穴居等簡易的安身處所，隨著技術發展與需求擴增，逐漸加入了不同材質的建構組合，輔以空間內部格局規劃及陳設布置，民居形式愈形繁盛多彩；它已不僅僅是為了阻擋大自然或動物所帶來的侵襲與威脅，也逐漸成了人際關係、審美價值、道德觀念及精神情感的生活狀態反映。本文試從婚俗談起，從中國人向來對於「房」與「家」的重視，總是期盼著兒孫有房、有了房之後就要成家立業的想法為出發點，從踏入居家必經之三大空間—正廳、臥房、廚房，透過館藏品的連結，略窺舊時民居的常見擺設、布置與生活器具。

婚俗與嫁妝

中國社會對於婚姻禮儀向來重視；「結婚」，除了意味著個人成長茁壯邁向至成熟階段與負責的心理狀態，對家族而言，也具備了承先啓後、開枝散葉的意義。古代婚禮儀式繁複，現代雖已簡化，但其儀節仍以周代的「六禮」為依據，即「納采」、「問名」、「納吉」、「納徵」、「請期」、「親迎」，成為中華傳統婚禮的規範，雖然經過時間的洗禮，許多繁文縟節已簡化甚多，但實質上的精神仍是保存著的，影響迄今。

「六禮」細節繁複，歷代變化也多，學者詮釋也有差異。依現代說法：「納采」是初步探詢婚姻意向，今稱「提親」。「問名」是詢問女方門風、姓名、出生年月日，今稱「合八字」。「納吉」是卜算婚配是否吉祥，若

屬吉兆，則贈禮相告，今稱「小定」。「納徵」即為收受聘禮做為婚姻之證，今稱「大定」。「請期」就是請示嫁娶之吉日，又稱「乞日」或「送日頭」。「親迎」就是結婚當天，男子親赴女家迎娶新娘。毫無疑問地，「親迎」是兩家決定結為連理的最後階段，當天各項準備與細節馬虎不得，程序均需謹慎以對，祈求過程順利圓滿，眾人皆大歡喜。

館藏林智信版畫鉅作《迎親圖》，是以五件作品拼接而成，總長一千多公分。林智信向來喜好臺灣民俗風情題材，創作了多件以臺灣風景文化為主題的巨幅版畫、油畫作品，並多次於海內外展出。這件《迎親圖》圖後有作者題後記，標註是參觀國立歷史博物館民國 69 年 2 月在臺南市舉辦之古禮迎親後，認為古禮迎親對家族、社會以及倫理、儀節之莊嚴性仍可為鏡，故有感而作。作者以流暢的木刻線條將傳統迎親隊伍、扛嫁妝的熱鬧氣氛與盛大隆重的場面細膩刻劃，極富歷史性。



林智信 《迎親圖》(局部)
1982 56×1046 公分(全長)
國立歷史博物館藏 典藏編號 74-01210

從本件作品中，我們可以看到成對的轎，就是用以放置聘禮或祭品（轎可使用於出嫁或出殯），由隊伍扛之。一般民衆居家不備此器具，皆由承辦商家提供租借，因此，在其兩側通常會註記店家商號或店主姓名，然因隊伍在衆目睽睽下前進，承載之物品可顯主人家庭富有與身份尊貴，從中也透露出臺灣家具與生活器具的發展與嫁妝有著不可分割的關係，例如：「公婆椅」就是臺灣早期女方陪嫁至夫家的嫁妝之一，布置在私人房內。雖然嫁妝清單依個人或經濟條件有所不同，本文僅以一些日常必備品或用具舉例說明，就從《迎親圖》隊伍最前頭一位提著禮籃的男子，與最後騎馬提著謝籃的小舅子先來說明禮籃、禮盒此類生活禮器的功能。

竹木編織的籃或盒是十分傑出的手工藝品，技術大多來自福建、廣東；由於竹材取得容易，而發展成為豐富的禮器之一，為婚慶、酬神、送禮時不可或缺的容器。在「六禮」的整個進行過程中，常常可見以竹籐編織用來盛裝禮物的盒、籃、箱、罐等，以此承裝衣料、金飾、酒肉、禮餅等送禮或回禮之禮品，在把手的設計上也很人性化，通常會在彎曲或容易磨損處巧妙地纏繞一道邊框作為保護。史博典藏多件竹製禮籃及禮盒，有的具有精緻的表現手法，例如在固定籃身兩側邊條上雕以紋飾；有的較大型者有三層，高度有些達 60 多公分，量感十足；有些尚明顯可見「囍」字樣，藏不住的幸福滋味油然而生，先民藉由這些日常器具默默傳遞了濃郁的生活感情。



《竹提籃》
民國 上徑 27 公分、下徑 18.5 公分、
寬 29 公分、高 30 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 37117



《八角形竹籃》
民初 長 40 公分、寬 37 公分、高 63 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 38571

女子專屬的百寶箱 —— 針線盒 / 櫃、化妝 / 首飾盒

在男耕女織的傳統社會裡，觀念上總以「男主外、女主內」來期望女孩子必須一手包辦家中大小事。女人家自小學習刺繡，出嫁前，要繡一些日用品作為嫁妝並致贈男方親友；嫁為人妻或升格成母親後，為家人縫製衣帽或修補飾物等，因此，如何學得一手「針黹」的好手藝相當重要。在

嫁妝中常見有針線盒，甚至針線櫃，就是專供收納新娘日後為家人做「女紅」的所有用具，除此之外，也必然包含布料及材料等。針線櫃則因體積較大，通常置於臥房內，除了收納細瑣的女紅用品，因儲物的實用特性，後來亦有放置於生意人家桌邊作為隨手取用之錢櫃，其功能可依實際情況調整。

除了收納女紅的，亦有專門收納梳妝用具的，稱作「鏡奩」或「妝奩」，可放置常用的鏡梳、胭脂、香粉、飾品等，功能類似今日的化妝箱或首飾盒。館藏一件清代《螺鈿仕女嬰戲圖鏡奩》是清代木胎黑漆螺鈿長方形帶鎖扣鏡盒，作工精美，螺鈿與漆地的相互搭配，呈現了此首飾盒細膩溫潤的獨特質感，內部機關也極具巧思：頂部有一摺疊式可開啓的上蓋，內嵌鏡面，兩扇對開拉門開啓後，出現多層次抽屜。外層則描繪一婦女倚望窗外，若有所思，似乎訴說著女子的深閨寂寞；另一側可見三、五孩童嬉戲玩耍的情景，可能寓意著人丁興旺、女子傳宗接代的使命；還有一側是牛郎織女相會圖，以永恆不渝的愛情故事傳達女子的浪漫情懷。



《螺鈿仕女嬰戲圖鏡奩》
清 長 38.5 公分、寬 28.5 公分、高 22.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 77-00489

另外，在嫁妝中，常見的器具或用品還有子孫桶，也就是生產時所用的產兒盆，必須由富、貴、才、子、壽五福俱全的人來擔；還有要掛在夫家正廳或新房之內的宮燈，俗稱「新娘燈」或「舅子燈」；另外尚有禮被、布料、金銀飾品等。

踏入家門 —— 正廳

抵達夫家後，經過了破瓦、過爐、跨戶碇三個步驟後，新娘正式踏入夫家，之後則行拜禮。首先，新人在廳堂同拜神明與祖先、再拜公婆、最

後夫妻對拜。臺灣民居重視正廳，或稱祖廳、神明廳、公媽廳，此廳堂的中央通常可見一比例勻稱、渾厚莊嚴典雅的供桌或供案，用以供奉祖先靈位或神明像，通常上置燭臺、香爐、花瓶等。館藏一件《神桌》堪為臺灣供案桌器代表之作，於2006年購藏。此件日治時期神桌造型莊重，全器以礦物彩塗佈，設色典雅，華麗古樸，兩端碩大的書卷狀翹頭如雲角飛騰，其身雕刻精細，可見各式吉祥博古及富貴花鳥圖案，體態完整，呈現大氣凝重之感。



《神桌》

日治時期 高 140 公分、寬 252 公分、深 92.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 95-00039

供案兩側，父母端坐，接受新人的叩拜，其他長輩則分坐於兩側；這裡可見臺灣民居中常見的坐具，大致上有太師椅、圈椅、官帽椅等。「太師椅」的名稱源於明朝，是指有靠背與扶手的椅子，通常呈對稱擺放於正廳兩側，中間配置茶几。八椅四几通常稱大全廳，供賓主對談品茗之用；亦有小全廳，由四椅二几組成。臺灣早期上層階級人家的傳統住宅廳堂布置中，太師椅經常扮演重要角色，由於擺放在正廳，通常會使用較上等的木材製作。太師椅通常採屏風靠背，有扶手，座面多呈方形，座面以上和以下分為兩個實體部分，靠背與扶手連為一體，椅腳長度較一般椅子高。

太師椅的製作工法與地域性的傳承相關，如史博典藏此件太師椅，是採「茄苳入石榴」之工藝，為臺南、嘉義地區製作太師椅常使用的「嵌木」裝飾手法，以明暗色澤不同的兩種或兩種以上木材，依嵌件之紋樣挖槽後填入，依紋樣與底木的差異構成預先設計的裝飾圖案。「茄苳入石榴」就是以色澤較淺的石柳木為紋樣，嵌入深褐色的茄苳木雕紋樣中，如此深淺互搭的視覺效果，使家具上的紋飾格外明顯。



《太師椅》

民國 高 105 公分、寬 58 公分、深 45.7 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00095

而「圈椅」名稱，因其圓靠背形狀如圈而稱之，西方人稱其「馬掌椅」。圈椅之椅背流暢如其名，人們可以舒適地坐其上享受坐椅所帶來的愉悅感。另一常見的還有「官帽椅」，是明代以來我國椅子造型中最主要的一類，因取其造型類似古代官吏所戴之帽子而得名，主要分為「南官帽椅」與「四出頭官帽椅」；造型上以搭腦和扶手兩端皆突出稱「四出頭官帽椅」，若無上述特徵則為「南官帽椅」。

供案上的燭臺與蠟燭則是民間社會的必備品，我國很早就使用燭火來照明，民間社會也發展出以燒香拜拜與燭臺燈火來作為人與神明溝通的媒介，燭臺的形式與蠟燭的大小反映了人們供神的虔誠與心意；燭火產生的光芒代表了神明的神光普照、香火的延續，以煙來溝通人神，史博館典藏了多件（組）以不同材質製作的燭臺，如錫、瓷、琺瑯等。另自史博館典藏廖修平版畫《靜物》中，即表現了傳統供桌上經常擺放之物，如對稱的高腳燭臺、香爐、素果、冥金、祭祀用香等。廖修平在發展個人風格的同時，也極力探索臺灣地方特色，故經常援引鄉土宗教民俗題材創作。



廖修平 《靜物》
1976 85.5×61 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 74-01163



《燭臺》
民初 長 15 公分、寬 11.5 公分、高 55.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 35400

美麗與吉祥 —— 織繡飾物

受到傳統民俗文化的影響，一般家中喜以懸掛八仙彩於廳門之上，藉以襯托出節慶歡愉的氣氛。因「八」與「發」諧音，「彩（或採）」是好

彩頭的象徵，再經由繡工的構圖及技術，八仙彩上可見各式各樣的祥瑞圖樣與美好寓意，在賀年、賀壽、陞官晉爵、婚慶嫁娶或新居落成時，懸掛於民宅正廳佛龕前上方或廳堂門檐下，以求吉祥。若八仙彩作為宗教用物，則懸掛於廟宇正門檐下、或楹柱間、或神座前上方，以便祈福致祥、除邪避災。

還有懸掛於廳堂上的喜幛，是由長形錦緞製成。若為喜幛，其上所繡之八仙、福祿壽三星、童子、麒麟、花草等紋樣都帶有祈祥納福、多子多孫之意；若遇喪，幛則用於弔唁。而圍於桌子周邊或下方的飾物稱為桌圍或桌裙，通常也繡有吉祥圖案。

帘幔、垂幛、橫披、桌飾、看花、掛屏，以及八仙彩、桌裙、房門裝飾之類等以織物為材製作而成的居室擺設用物等，皆屬「食衣住行」中的「住」此範疇。在此範疇內所包含的館藏約計 50 多件，既有日常生活中所使用，更多是喜慶祝告儀禮之時所用者。愛美是人的天性，除了自身要美，也希望生活上所用之物都美，因此繡物上的配色、紋飾已將此物的實用機能與裝飾本質融合在一起了，也看出人們對於物質生活中的精神所繫，透露出中國人對於「圖必有意、意必吉祥」之喜愛，希望身旁所用事物皆帶有美好吉祥的祝願。因此，這些美術圖案大致上不離祝福祈祥、鎮妖辟邪、愛情婚姻、家族繁衍、神靈聖賢等意象。



《八仙彩》

清末民初 縱 49 公分、橫 182 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 78-00079



《大小麒麟桌飾》

清末民初 縱 79 公分、橫 94 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 84-00455

送入洞房 —— 臥房

夫妻對拜之後，便可送入洞房，也就是臥房。臥房內最醒目、最重要的家具應該就是紅眠床了，即新娘床。紅眠床有八支床腳，通常由夫家準備，新娘未出閣時，睡阿娘床，只有四支床腳。若為富貴人家的床，通常會採用上好木材製作，如烏心石木、紅木或壇木等。床的雕刻設計也呈現了藝術美感，大多以吉祥圖案為主，如麒麟送子、鳳凰呈祥等，不僅有裝飾的作用，更包含了長輩對新婚夫妻的期望，期盼他們生兒育女、多子多孫、夫妻相愛、白頭偕老。另外，因「紅眠」以閩南語發音與「安眠」音相近，所以也有盼望舒適好眠之意。

基本形式的紅眠床三面有圍、四角立柱、上有頂棚，頂下四周通常還有橫楣。史博館典藏之《金漆雕花木床》即為臺灣早期紅眠床標準造法，此器整體雕刻、貼金裝飾與漆作完美搭配，華麗講究；前足尚特製條凳與腳踏使之墊高，避免受到地面濕氣損及。另外，在床頭兩側通常還會飾以長條形的劍帶，意味著避邪驅惡；劍帶下端因呈三角形，形狀如劍，故稱為劍帶。



《金漆雕花木床》

清末民初

長 222.5 公分、寬 155 公分、高 237.3 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 77-00476

紅眠床邊通常還可見梳妝檯或洗面架，館藏有二件清末民初雕刻精美的梳妝檯，其中於 2005 年購藏的這件梳妝檯，作工精細，造型比例完美，

極盡雕飾。以朱漆、墨繪、貼金螺鈿等技巧搭配使用，讓此器整體呈現出金碧輝煌、美輪美奐之樣貌，述說了臺灣清末時期社會的富裕與精緻的生活文化。另一件則是於清晚期受西洋家具風格影響之產物，有一鏡面置中，上端飾以華美的鏤空透雕花板，瑰麗典雅。至於洗面架，顧名思義為梳洗潔面所用，因此可見上端有一掛臉巾之橫架，下方以四足承接面盆，整體造型簡潔典雅。



《梳妝檯》

清末民初 高 178 公分、寬 98 公分、深 52 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00642



《面盆架》

清末民初 高 175 公分、寬 51 公分、深 40 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 77-00465

洗手作羹湯 —— 廚房

古語云：「民以食為天」，這句話說明了人們對「吃」的重視；因此，準備食材、烹煮食物的廚房當然也是家中不可或缺的空間，重要性亦不可言喻。嫁娶後，新娘往後要開始為新的一家人洗手作羹湯，早期的食器在臺灣人節儉、不喜奢華的個性下，在造型上以講求自然、實用為主。

在各式各樣的烹飪器具、食用器具或儲物器具外，模印具也是早期臺灣人常用之物；因每逢年節或遇婚喪喜慶場合時，依習俗慣例，都會準備如粿、糕餅等點心，不僅是民間對神靈的崇拜、感謝，也傳遞對祖宗的追

思懷念，具備祈願與慶賀的深遠意義。製作粿或糕餅時所用的印模大部份為木製，因木製材料易得、雕刻容易，物美價廉又耐用，另也有陶燒的。史博典藏多件製作糕餅或糖塔的各式印模，印模上刻有吉祥圖案，是製作過程中很重要的一環。



《糕印》

民初 長 39 公分、寬 20.5 公分、厚 2 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 35138



《糕印》

民初 長 28 公分、寬 15.5 公分、厚 4 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 35140

在廚房內最常見的大型家具應屬菜櫥，亦稱碗櫥，就是用來貯藏食物菜餚和碗盤的櫃子，在臺灣早期冰箱尚未普遍的時代是每個家庭必備之家具。史博館於 2005 年購藏了一件清代《菜櫥》，此器屬寬形菜櫥樣式，大方美觀，並以臺灣苦苓木製作。苦苓木性溫和無毒，觸感溫潤柔細，非常適合拿來製作菜櫥類家具。此菜櫥分為上、下二部分；上層用來放置菜餚，以直櫺作成分格並鏤空，使其空氣流通，或可加裝紗布防止蚊蟲或塵垢飛入其中；下層則作為擺放大型鍋碗瓢盆使用。另外，菜櫥的腳把整個櫥子墊高，可防止地面上的潮濕，也可延長使用壽命。



《菜櫥》

清 寬 118 公分、深 52 公分、高 120 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 94-00640

結語

臺灣幅員雖不大，但因特殊的歷史因素影響，成為融合南島、漢人、西洋、東洋等文化的多元社會，隨著時代變遷與歷史背景，臺灣的建築、屋宅、布置、起居用品、生活型態等，均受外來的設計與影響甚巨，在建築材料、空間結構、裝潢造型等各方面都起了明顯的變化。古典的紅眠床已被彈簧床取代，公媽廳的傳統家具被西式的桌椅沙發取代、臥房內的洗面架被衛浴設備取代等。再者，家的主人心中也都有自己的家居藍圖，這邊要放一個櫃子、那邊要擺一張沙發或躺椅，牆面上要不要掛畫、時鐘擺哪裡……，都因主人的性格而透露出不一樣的生活美學與價值觀。但無論時空如何轉化，家是人的避風港，它的內外形式與元素反映出的風貌與人文光譜值得讓人品味。

參考書目

專書

- 戈思明主編，《臺灣傳統刺繡之美》，臺北：國立歷史博物館，2006。
- 呂理政主編，《臺灣生活圖曆：黃金田民俗畫 × 現代生活曆》，臺北：遠足文化事業股份有限公司，2014。
- 李乾朗、閻亞寧、徐裕健，《圖解臺灣民居》，臺北：楓書坊文化出版社，2017。
- 高玉珍主編，《風華再現 —— 明清家具收藏展》，臺北：國立歷史博物館，1999。
- 謝世英主編，《史博典藏臺灣文物選粹》，臺北：國立歷史博物館，2016。
- 關華山，〈談臺灣傳統民宅所表現的空間觀念〉，《民居與社會、文化》，臺北：明文書局，1989。
- 蘇啓明主編，《臺灣常民文物展 —— 信仰與生活》，臺北：國立歷史博物館，1998。
- 蘇啓明主編，《館藏精品》，臺北：國立歷史博物館，2007。

期刊

- 郭暉妙，〈從傳統到文創 —— 以「有囍一囍字文化生活展為例〉，《國立歷史博物館學報》，51期 2015年7月，頁175-190。

網路資料

- 《國立歷史博物館藏品查詢資訊系統》
https://collections.culture.tw/nmh_collectionsweb/Default.aspx，檢索日期：2022年5月10日。

臥遊篇

宅家旅遊趣 —— 臥遊於史博典藏山水畫作

周妙齡（國立歷史博物館研究組研究人員）

前言

在今日，旅遊已是十分普遍且受到歡迎的休閒活動，無論是自由隨興的自助旅行、特定主題的知性之旅，或享受頂級豪華體驗的行程等，都是人們娛樂、療癒或藉以開闊視野、豐富生命的體驗。不僅是生活在地球村的我們如此，即使在交通尚未便利的時代，古人也有不少旅遊活動，例如西方國家自文藝復興開始，貴族或富有的平民藉由跋涉異地而接觸古代文化藝術資產，並於旅行中增長知識滿足求知欲，稱之為「壯遊」。事實上在中國更早提出「壯遊」一詞的，是唐代大詩人杜甫（712-770），當時旅遊已普遍，他將自身旅遊經歷與遭遇所寫成的長詩即名為《壯遊》，而至晚明，從遊記的大量出現更可見到旅遊風氣的盛行，在旅遊文學史上具有劃時代意義的《徐霞客遊記》，便是此時的產物。

2019年起，一場 Covid-19（嚴重特殊傳染性肺炎）疫情的肆虐，掀起了世界各國以各種限制人流移動的防疫政策來圍堵這場全球性的瘟疫，除了封城、邊境管制，甚至鎖國。疫情之下，人們移動的自由與意願受到圍限，更遑論旅遊了，宅在家裡成為不得不卻相對安全的常態。然而，即使人們待在家中，內心嚮往自由旅遊的靈魂壓抑久了，仍會設法尋找出路，



因應 Covid-19 疫情，線上旅遊成為新興旅行方式
 引自：https://www.klook.com/zh-TW/promo/tw-travel_online_2021/

於是腦筋動得快的旅遊業者便發展出「線上旅遊」這個新興玩法。也就是參加旅行團的旅客，在出團的時間上網，即可欣賞到身處國外的導遊線上直播所介紹的景點，於是宅在家中，人們也可透過螢幕欣賞悅目的自然美景與聆

聽關於人文歷史藝術遺跡的解說，團員們也可即時與導遊互動、提問或交流遊覽心得。線上旅遊藉由網路拉近了人與旅遊景點的關係，這看似為拜現代科技之賜的創新旅遊形態，其實早在一千多年前，古人就已提出十分接近的觀念，也就是南朝宋人宗炳（375-443）所提出的「臥遊」觀！

宗炳的臥遊觀

宗炳，字少文，出身士族，擅長繪畫、書法和彈琴，東晉末年至南朝宋元嘉中，當政者曾多次徵求他出仕，卻都辭而不就，他遠離政治的黑暗，篤信佛教，追隨高僧慧遠（334-416）潛研佛理，著有《明佛論》。此外，生性喜愛山水之遊的宗炳，終日徜徉於丘谷林間，懷抱隱逸之心，不慮俗務。他於晚年總結其美學思想而寫成的〈畫山水序〉，是中國山水畫理論的開端與名篇，歷經幾百年的流傳後，被收錄在唐代張彥遠的繪畫史名著《歷代名畫記》中，頗具重要性與影響力。

「臥遊」觀念的提出，首見於《宋書·隱逸傳》中關於宗炳的記載：「好山水，愛遠遊，西陟荆、巫，南登衡、岳，因結宇衡山，懷尚平之志，以疾還江陵。嘆曰：『噫！老病俱至，名山恐難遍遊，為當澄懷觀道，臥以遊之。』凡所遊歷，皆圖於室……。」宗炳因年老病至，無法再遊名山，所以將從前遊歷過的景物畫在室內壁上，臥遊於畫中。要理解臥遊的觀念，關鍵在「臥」字，它有二層意義，其一指臥躺，另指臥室，無論何者，均可不受時空限制地遊賞畫中世界。這種對山水繪畫坐臥向之、神遊其中的欣賞方式有幾個層面：能神遊其中的條件是澄懷，過程是觀道，結果是暢遊。換句話說，在觀賞山水畫時，以虛澈澄明的心態，不抱成見而直觀地進入山水畫中的世界，並因內心真切的感動而獲得意義，最終因意義的充實心靈而達到精神的暢悅。

自宗炳以後，臥遊的意義隨著歷代山水畫的發展而有所延伸，無論是真實遊覽山水的繪畫紀錄、在室內憑一己經驗記憶甚至是想像的山水畫創作，均可納入廣義的臥遊。

史博山水畫作賞旅

可供臥以遊之的畫作甚多，本文將以國立歷史博物館（以下簡稱史博館）所典藏的畫作為例，擇要略述一二。首先，以文人畫家劉延濤（1908-1998）而言，在他筆下多是寄託心志的山水畫或四君子，卻也對曾經是臺灣地標的嘉義阿里山神木一景留下畫作。

劉延濤，號慕黃，河南鞏縣人，就讀北京大學中文系時期，受教於胡適（1891-1962）、錢穆（1895-1990）等多位名師，奠定了良好的國學基礎，並師從胡佩衡（1892-1962）學習中西繪畫理論與技法，畢業後經其引薦進入國立故宮博物院任職，得以飽覽歷代名跡。1934年受于右任（1879-1964）延攬入監察院，初任其秘書，1947年始擔任監察委員逾40年，這段期間他亦協助于右任編纂《標準草書》，二人均對臺灣標準草書的推動貢獻頗大。劉延濤渡臺後，於1955年與馬壽華（1893-1977）、陳方（1897-1962）、陶芸樓（1898-1964）、鄭曼青（1902-1975）、張穀年（1905-1987）、高逸鴻（1908-1991）等人共組「七友畫會」，切磋畫藝，開啓了臺灣藝文雅集的風氣，並助益於藝術創作的推廣。

1961年，劉延濤利用巡視嘉義之便，順道欣賞阿里山神木，引發諸多感懷，並畫下了《阿里山神木》一作。這株神木原為阿里山的精神象徵，是遊客必訪的景點，它矗立於阿里山森林鐵路神木車站旁，是樹齡逾3000年的紅檜，高53公尺，樹圍極粗，1950年代年因遭雷擊，造成樹幹內部引火而致中空，不久後便死亡。在劉延濤的作品中，將神木以高拔挺立之姿置於畫面中央，為了不讓直立式的構圖過於呆板，他讓樹幹有些曲度，且透過樹上枝幹的斜出伸展，與神木下方及後方林木叢的橫斜向排列，打破了僵直的單調。他還特別以較細的淡墨線條與濃重的墨線分別描繪樹幹左右的不同輪廓，藉以表達神木的陰陽面，



劉延濤 《阿里山神木》
1961 146.5×79 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 27091

而樹幹上快速的刷筆呈現了老樹嶙峋粗糙的質感，近中央處較為濃溼的墨筆，則暗示了樹幹中空內凹處。再仔細看到畫面左下角神木與其旁的林木間，站著一位著短衫、蓄長鬚者，這便是與于右任、張大千（1898-1983）有「民國三大美髯公」之稱的劉延濤本人！畫家把自己繪入畫中，除了像



劉延濤 《阿里山神木》局部圖

旅人拿起相機自拍打卡，表示到此一遊之外，也以人樹懸殊的尺寸襯托出神木的巨大！這幅作品中，畫家還題了長詩，描述神木聳立時，人皆過而拜之，凋謝後卻只能委棄埋沒在荒林山野中，因為念其處之非地，進而有「嗚呼！何代無長才，埋沒空山伴草萊！」的一番喟歎！看著此畫，既有畫家現身畫中示意，又有分享其所觀所感的詩題導賞，真是觀者極佳的臥遊選擇！

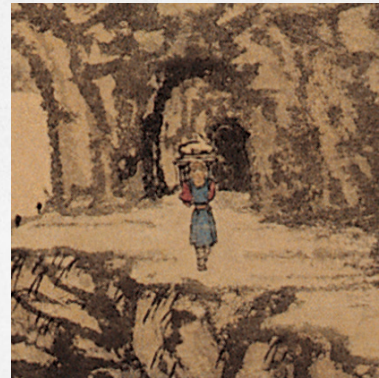
除了阿里山，太魯閣絕對是臺灣極具國際觀光潛力的代表性景點，不但擁有磅礴靈秀的天然景致，也蘊藏著豐富的人文歷史價值。而隨著 1960 年中部橫貫公路的開通，許多畫家紛紛到此遊賞，並留下為數可觀的畫作，呂佛庭作於 1968 年的《太魯閣之春》便是其一。

呂佛庭（1911-2005），河南泌陽人，原名呂天賜，字福亭、佛庭，他一心向佛，先後曾三度出家未果，故號半僧，直到晚年才完成剃度，法號完僧。呂佛庭畢業於北平美術專科學校，1948 年移居臺灣後，執教於臺中師範學校及多所藝術院校，對推動水墨藝術教育頗有貢獻，著作有《中國書畫源流史》、《中國畫史詳傳》、《中國繪畫思想》、《江山萬里樓詩集》等。呂佛庭生性淡泊，好遊歷，曾遍覽大江南北名山勝水；來臺後，也流連於臺灣美景，光是橫貫公路，便曾多次造訪。



呂佛庭 《太魯閣之春》
1968 139×59.5 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 31981

由《太魯閣之春》一作，即可見到呂佛庭對於太魯閣峽谷獨到的描寫，首先在構圖上，他讓主山聳立在畫面中央，而其下左右山巖各自獨立又連續，既能概括傳達太魯閣壁立千仞的實景樣貌，也讓峽谷空間在群山掩映下見出豐富層次，更藉由中間高聳挺拔主山為襯，巧妙地利用一嵐霧氣作出高遠的暗示，並以溪流的蜿蜒作出深入空間的提示，如此由山和水構成一動靜調和且虛實相濟的天地。此外，在山巖間，畫家添加了茂樹叢林及繽紛綻放的花朵，花朵設色淡雅，不禁讓人感到春意已十分。最後，畫家在右下角入山處，畫了一位頭頂負物的原住民，帶入些許太魯閣常見的生活景象。在畫下這件作品後的隔年（1969），呂佛庭又完成了另一件百尺長卷《橫貫公路》，與其《長城萬里圖》、《長江萬里圖》、《黃河萬里圖》並列為他一生最重要的四大長卷創作，而這件《太魯閣之春》可視為其《橫貫公路》的先聲之作。



呂佛庭 《太魯閣之春》局部圖

同樣鍾情於山水之遊，並將各種山靈水貌轉化為筆下之作的還有陶晴山（1938-）。陶氏字朗秋，祖籍浙江紹興，出生於南京，1948年隨父兄渡臺後定居基隆，是七友畫會中另一位重要成員陶芸樓的幼子、書畫家陶一經（1926-2004）的三弟。陶晴山自小受家學薰陶，打下了傳統詩文、新文學及書畫的良好根基，求學時，遇良師江兆申（1925-1996）而得親炙學習，後並入靈漚館成為江門弟子。陶氏醇厚勤學，一生淡泊，不慕名利，創作之餘，對基隆地區的藝術推廣不遺餘力，亦投入藝術教育，身教



陶晴山 《山水》
1986 90 × 180 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 75-00128

言教並行，循循善誘，廣受學生愛戴。他總是對學生說畫畫的人一定要走入自然、觀察自然、體會自然，但創作並非僅忠實地描寫自然，更重要的是要有所「感」，心手相應，方能達「意」，其作於1986年的《山水》即是一例。

這件作品描寫北臺灣位於淡水河畔、充滿詩情畫意的觀音山景致。觀音山因遠眺時形似斜臥的觀音而得名，且因經常雲氣繚繞，而以「空嶺吐霧」名列古淡水八景之一。有別於其他畫家常以遠眺角度呈現此景，陶晴山選擇深入山中，將所見的特殊景致與所感呈現於作品中。畫面右方，即以聳天環繞的山壁為始，山勢連綿，各異其態，山石上林木或聚或散，各具其姿，右下方近山壁處有二高士，相談賞景，遠方林間則有屋舍掩映。越往畫面左方，越見煙雲裊裊，瀰漫著虛靈之氣，全畫布局經營及個別山石林木的描繪，極其用心。此外，畫家也透過題文寫下對觀音山美景的細察與體會：「觀音山。此處聳山迴環，其勢皆崇雄如屏，四周古木參天，遠處山壁之下，寺舍檐瓦映現於叢樹修竹上下，煙雲瀰滿，裊然上升，漸吞山腰，真觀音山絕勝之處，非再至焉知真奇如此，山靈之美足堪臥遊也……。」這幅觀音山勝景，詩文相映，有畫家真摯的情思情意，堪稱是最佳的臥遊嚮導了。

畫家除了描繪具體景致的記遊之作外，有時自出己意的造境之作，也是臥遊的好選擇，江兆申作於 1983 年的《山水》即予人這樣的感受。江兆申，字菽原，安徽歙縣人，書香世家，詩書畫印皆佳，1949 年渡臺後於中學任教，隔年投書溥心畬受其賞識，錄為寒玉堂詩文弟子。1965 年，江兆申獲陳雪屏與葉公超推薦進入國立故宮博物院（以下簡稱故宮）任職，後升任至故宮副院長兼書畫處處長，此間他得以深入歷代書畫名跡並致力於美術史研究。退休後移居南投埔里的揭涉園，除了潛心創作，也較有閒暇遊歷臺灣與大陸各地美景，並將旅遊所得化為紙上臥遊的素材。他認為畫家到最後還是要從真山實水去尋找養分，但不是一味地追求形似，而是追求如何表達物象的重點，所以看過千山萬水之後，也許只擷取他認為最精采的一塊石頭、一片雲，然後將它整個吞吐而出，讓看畫的人覺得

自己跟這個實物打成了一片，甚至比自己去看實物還親切。



江兆申 《山水》

1983 69×136 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 73-00053

這件《山水》橫幅的畫面是由左右兩部分構成，乍看之下似乎採用類似西方攝影鏡頭取景的效果，右方近景而左方遠景，但實際上畫面兼融了陰陽虛實的安排，右邊緊密壓迫，屬陽而實，左方舒緩開放，屬陰而虛。然而，右方密實的坡體土尚有留白處，如陽中有陰，而繚繞的雲霧與其間的山體林樹，則體現了陰中有陽。此外，右邊山石坡體以下中上三層疊加，因山體厚實，墨色濃重，加上皴線具騷動感，予人一種緊密壓迫與不穩定感。反觀左方，以留白方式表現的雲霧，繚繞於遠山山巒與林木間，無論山巒、雲霧與林木均以橫向開展，整體墨彩亦淡，呈現一種舒緩、開放之感，與右方形成明顯反差，而連結左右兩者的媒介，是中間那株向左延伸而出的橫松。再細看局部，右方下中上三處坡體上的皴線，有著疏密、濃淡、乾溼、疾徐等豐富的筆墨變化，苔點也隨之各異。而坡體上的樹木叢聚與石塊坐落安排，更巧妙地增添了畫面右景的平衡感。這件作品物象不複雜，初看似為平淡，但若細細品味畫面的經營安排與筆墨的精采變化，則如同一趟預期之外的驚喜之旅，這就是經過畫家提煉所吞吐而出之境，若非他對自然的體悟深博，是難以創造如此境界的！

宅家旅遊之趣

一如上述四件作品的導賞，經由畫家們的引領，我們可以學習在領略真實自然之外，如何進一步進入山水畫的世界裡暢遊。首先，澄心靜慮地關照畫裡的山川之美，猶如真實旅行中我們打開內心去體會每個景點予人的感受般；接著，由直覺關照再轉移到創作者在畫紙上的經營，細看畫家如何描寫或創造出什麼樣的景致元素，又是如何組織、構圖布局，筆墨敷色的特色為何，甚至怎樣統合各種物象於一爐，這些觀察都能讓人發掘畫家的用心或巧思。最後，題詩或跋語也經常是畫家藉以傳達所觀、所思或抒發所懷、所感之處，讀懂題跋的意涵，就更能體察畫面的諸多訊息。經由以上過程，相信要能臥遊於畫中世界就不難了。

真實旅遊中，人們會驚嘆於奇景所帶來的震撼，常嚮往美景的迷人，能感受時節帶來的變化，甚至對未知的新奇充滿期待……，這樣的旅遊經歷往往在欣賞一幅好的畫作時，也有著極為相類的體會。更甚者，在畫裡

臥遊，不受到時間空間的限制，沒有找不到旅伴或無法成團的困擾，也毋須考量生病或體能不佳無法負荷過於艱困的行程等。此外，真實旅遊景點中，在實際透視下有無法目及之地、也並非處處皆美景、更無法同時體驗不同時空的景致，然而，畫裡的世界卻可經由畫家的剪裁、挑選與創造，帶來更理想的旅遊體驗，下回宅在家中，也來試試臥遊之趣吧！

參考書目

古籍

- (南朝梁) 沈約撰，《宋書》，北京：中華書局，2018。
- (唐) 張彥遠撰，(明) 毛晉校訂，《歷代名畫記》，新北：廣文書局，2013。

專書

- 小川裕充著，黃立芸等譯，《臥遊：中國山水畫的世界》，臺北：石頭出版社，2019。
- 戈思明主編，《清潤高潔：劉延濤百歲紀念展》，臺北：國立歷史博物館，2007。
- 江兆申等著，《靈滬館風：江兆申的創作與傳承》，臺北：中華文化總會，2014。
- 呂佛庭等著，《萬物靜觀 藝進於道：呂佛庭書畫展及其傳承》，臺北：中國文化總會，2016。
- 巫仁恕，《游道：明清旅遊文化》，臺北：三民書局，2010。
- 李蕭錕，《文人·四絕·江兆申》，臺北：雄獅出版社，2002。
- 林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，臺北：國立歷史博物館，1997。
- 黃素貞主編，《陶晴山作品集》，基隆：基隆市文化中心，1996。
- 楊桂杰主編，《陶晴山書畫集》，基隆：基隆市文化局，2007。

網路資料

- 中華文化總會，〈【島嶼傳燈人】江兆申〉
https://www.youtube.com/watch?v=qm0ECkpj_Ac，檢索日期：2022年6月6日。
- 〈開機即登機 線上旅行〉，《Klook》
https://www.klook.com/zh-TW/promo/tw_travel_online_2021/，檢索日期：2022年6月6日。

動物篇

動物身上學哲理 —— 史博典藏名家與他們的動物畫

鄭婷婷（國立歷史博物館研究組研究人員）

前言

宅在家，最療癒的莫過於毛小孩的陪伴了，您是「有貓就給讚」臣服於喵皇無窮魅力的貓派？還是「人類最忠實的好朋友」最喜歡汪星人溫情陪伴的狗派呢？

動物不只療癒，還深具哲理，是人類學習的對象。美國生物學家珍妮·班亞斯（Janine Benyus）1997年便提出「仿生學」（Biomimicry）一詞，指的是從生物上獲取靈感，尋找出解決辦法。諸如日本新幹線的設計從翠鳥與貓頭鷹的羽毛中找到了降噪的祕密，又或者德國研發出可以彎曲的機器手臂，靈感來自大象長而彎曲的鼻子……。仿生學不局限於動物，也囊括植物等各種生物，無疑是自然帶來啟發的絕佳註腳。

其實動物也啟發了藝術！在近代的水墨作品中，動物亦是常見的描繪主題，畫家不只取其形，更重要的是取其神。在描摹之間，與之共存共處，除了達至藝術上的成就，也有朝夕相處的情感、觀察的心得，甚或哲學上的沉思，從中亦可得見畫家們從動物身上學來的哲理。

國立歷史博物館（以下簡稱史博館），館藏多元豐富，近6萬組件，其中的特色典藏，為戰後的水墨作品，囊括諸多大師名作。這是史博館作為戰後成立的第一所國立博物館，扮演著重要的藝文展演場所，與藝術家們建立了好交情，水墨作品因著館所活動徵集、購藏與捐贈入藏，和館史息息脈動，反映臺灣藝史一頁篇章。以下自館藏中依其重要性與館藏數量，節選代表性的5位畫家，一探其出乎意料的「毛小孩」，與筆下的動物畫及哲理。

溥心畬，「寫」出觀猿心得

溥心畬（1896-1963），生於北京，舊姓愛新覺羅氏，為恭親王奕訢後裔，字輩溥，光緒帝賜名儒，字心畬，齋號寒玉堂；於戰後遷臺，任教於國立臺灣師範大學。溥氏的書畫出自於自學，從恭王府中的豐厚收藏獲益匪淺，世人以其詩書畫皆能，推崇為「文人畫的最後一筆」，此外亦與張大千合稱「南張北溥」。

溥氏愛猿、養猿。在其《寒玉堂書畫論》有這麼一段關於猿與猴的比較：「古人畫猿而不畫猴者，猴躁而猿靜；猴喜殘生物，時擾行旅。猿在深山，攀藤飲水，與人無競；比猿於君子，比猴為小人。」以物種不同的習性，賦予人格比擬，寄寓動物哲理。

而其與猿，甚或如何詮釋猿畫，或可從現藏於國立故宮博物院（以下簡稱臺北故宮）的溥氏《七猿圖》談起。自題云：「嘯侶攀蘿帶，時隨麋鹿群，愁生巴峽月，蹄散楚臺靈；孤影穿松下，清聲隔水分，近江乃斷續，莫遣客舟聞。余昔藏易元吉畫猿，輒喜為之，得其貌似。近於暹羅得一黑猿，養之七年日夕觀之，遂通其意。韓幹畫馬不師陳閎，良有以也。心畬題詩并識。」

前八句詠猿，後敘述到，往昔曾收藏宋代著名的畫猿名家易元吉所繪的猿，屢屢臨摹，達致形貌上的相似。近年從泰國得到一頭黑猿，豢養七年來日夕觀察，遂能通達意境。方明白，唐代畫馬名家韓幹，之所以不和當時更有名的陳閎學習畫馬，選擇直接觀察馬匹，確有其理。語句中，不僅傳達師從自然之理，亦自流露對於是畫的自得之情。溥氏言及的易元吉畫作，很可能便是現藏於日本大阪市立美術館的易元吉《聚猿圖》，其為恭王府舊藏，上頭還留下了溥氏賞玩的印鑑「西山逸士心畬鑑賞」。

溥心畬畫猿，很有自己獨特的面貌。論者劉宇珍，便曾將前述《七猿圖》與易元吉《聚猿圖》細細表較，提出了溥氏「視作畫如作書」的特性，亦即「書寫化」的傾向。也就是說，溥心畬雖然無數次臨摹過《聚猿圖》，所作《七猿圖》中猿的姿態亦有與《聚猿圖》相仿者，然而在繼承傳統的

母題、形式語彙之餘，比起細膩的墨色濃淡暈染，其更傾向以靈動的筆跡，為全幅帶來豐富的韻律。

館藏溥氏猿畫 4 幅，當中的精作非《十猿圖》莫屬，畫中亦流露出這般「視作畫如作書」的特性。其以濃淡相參的墨色，飛動的用筆構築出傾斜的石塊與山谷，其間黑白長臂猿飛躍騰移，或手勾樹幹、或坐立於石塊、或隱匿於葉叢後，各般樣貌活潑淘氣。其用筆集挺拔、俊秀與內斂於一身，而黑、白猿靈動的神情姿態，或也正是「七年日夕觀之」所通之意。



溥心畬 《十猿圖》

17.5×110.4 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 81-00333

張大千，與最有靈性的黑猿

張大千（1899-1983），生於四川，原名正權，又名爰，字季爰，號大千，別號大千居士；一生四處遊歷，1976 年定居臺北。其為近代著名的水墨大家，精通各種題材、技法與風格，早年畫風從明清文人水墨入手，廣學傳統，中年遠赴敦煌臨摹石窟壁畫後，畫風一變，色彩鮮麗，描寫精細，晚年則開創潑墨潑彩。

張氏愛猿出了名，他跟猿的不解之緣，還要從頭說起。他曾自敘，母親曾氏臨盆前一晚夢見一位老者手持一銅鑪，中間光亮不已，赫然有一頭小黑猿，老者將黑猿囑咐給曾氏，交代好生照料，遠離葷腥，之後便倏忽消失無蹤。不久後誕生的張大千，兒時只要吃到葷食便哭泣不已，在在與夢境若合符節，遂有黑猿轉世之說。張氏書法受業師曾熙，便根據這則傳說為他取名為「爰」，「爰」即「猿」的古字，於後改為「爰」。這個名字跟了他一輩子，常見落款簽署「張爰」、「爰翁」等等。

張大千在與猿朝夕相處間，有著深刻的觀察，其隨筆《畫說》中有一段文字很能映證：「我愛畫馬、畫猿、畫犬，因之也愛養馬、養猿、養犬。猿是世界上最靈性，最有感情，但最怕傷感的動物。猿與猴子是不同的，一般人總是分不清。猴子性淫，難分好歹，你餵猴子的東西它亂咬亂丟，明明吃飽了，也要啃一口來吐掉，接過來再拋掉；猿就不同了，飽了之就不要，還有小孩子手中的食物猿不會捨，猴子可就會亂來，所以我是喜歡猿而從來不養猴子。」

館藏《大千狂塗冊（一）》當中第十二開，便呈現出張大千與猿間親暱的情感。其上繪有張氏的自畫像，以及挨在肩旁的黑猿，右下角自題：「我與我的小猴兒。」張大千養猿不繫鍊子，猿見到他總是撒嬌、牽手、討抱，甚至賴在懷中，正是畫中寫照。畫面物象雖然簡單，細細玩味其間，可以體會筆墨撇捺急徐、墨色濃淡乾濕的種種變化，別有意趣。畫成於1956年，張氏59歲，其生平首度遊歐，並得與畢卡索（Pablo Picasso）會晤，來自西方藝術世界的刺激反映在筆墨上，呈現簡潔、淋漓的面貌。



張大千《大千狂塗冊（一）》第十二開之右開

1956 24×35.7公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 75-03562

林玉山，畫虎專家的寫生路

林玉山（1907-2004），生於嘉義，金水，後更名為英貴，號雲樵子、諸羅山人、桃城散人，先後任教於嘉義中學、靜修女中與國立臺灣師範大學。林氏早歲以膠彩畫聞名，與陳進、郭雪湖並稱「臺展三少年」，戰後轉以水墨、彩墨創作為主，媒材、風格雖有別，共同貫串的是「寫生」精神；林氏繪畫題材多元，尤善動物，如龍、虎、牛、鹿、白鷺鷥等等，更被推崇為畫虎專家。

林玉山一生從未間斷寫生，他認為唯有寫生，才能畫出生動的作品。林氏講究寫生的事蹟很多，其中有個畫虎的故事更是廣為人知。成長於裱褙之家的他，從小深受傳統民間藝術薰陶，因此也很擅長常見的老虎題材，然而早期在臺灣很難看到真的老虎，只能從廟宇中可見的龍虎圖像進行揣摩，直到一次趁著馬戲團到嘉義演出，林氏便特別帶著畫冊去畫老虎，還因此結識了馬戲團團長，全家受邀觀看演出。林玉山總是不厭其煩地一再寫生，觀察再觀察，像是成虎與幼虎的差別，又或者研究公、母虎花紋上的差異，為了畫虎常跑動物園看其登上爬下自是不在話下，更曾遠赴印度，就為一睹孟加拉虎的風采。林氏寫生功力深厚，其學生著名美術教育家陳瓊花曾回憶到：「……雖然寫生的東西在動，可是對老師好像無所影響，就覺得神乎其技！真的是非常的佩服。」可見日積月累之功。

館藏林氏作品 29 幅，以動物畫為多，而最有代表性、數量也最多的，就是老虎了。其中 1966 年作《雙虎圖》，描繪樹林裡的雙虎，一隻伏低身體，一隻往前邁步，牠們神情專注，模樣警戒，或許將要狩獵。畫中老虎神情描繪細膩，造型準確，結構分明，可見寫生根柢，全幅筆法流暢而有力，整體極具氣勢，帶來栩栩如生的感受。



林玉山《雙虎圖》

1966 167×91.5 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 27205



林玉山《斗方虎》

1974 54.2×38.8 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 32481

而《斗方虎》是常常展出，相當知名的一幅。畫作係 1974 年應史博館展出漢唐十二生肖陶土明器所作，畫幅不大，相當考驗畫家章法布局功力，但見一虎盈滿畫幅，其雙目圓睜，兩耳豎立，前腳一足往前伸出，一足向後挪動，彷彿正在行走；老虎略呈圖案化設計，係以寫生為根柢，進行提取與精煉。

金勤伯，盈滿生物學的花鳥畫

金勤伯（1910-1998），生於浙江吳興南潯鎮（今湖州市），本名開業，字勤伯，號繼藕；於戰後遷臺，任教於國立臺灣師範大學。金氏習畫出於家學淵源，其家族富好收藏，多出藝術能人，大伯父金城、三姑金章，均為著名畫家，啓蒙其藝事。金勤伯尤精花鳥，畫風融會院體與沒骨，用筆清俊，設色淡雅，有「臺灣花鳥畫第一人」之稱。

金氏畫作之令人印象深刻，其學生史博館前館長黃光男回憶往昔課堂的一段文字非常傳神：「猶記得第一堂課，金教授展開從家裡帶來的畫稿，計有三十張之多，他逐一說明每幅畫的畫法與主題，同學們瞪著眼睛，注視著畫稿的內容與技法。三十張畫稿即如三十張名畫，看不出是給學生練習的畫稿……。」即便課堂已是半世紀前的往事，宛如名畫般的畫稿，依然難忘。



金勤伯 《荷塘翠鳥》
68×34.7 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 89-00495

金氏重視觀察自然生態。館藏其所作《荷葉手鉤稿》50幅，即為畫家透過悉心觀察，鉤勒出荷葉各種樣態的習作。而這些寫生畫稿，經過整理與精煉後，便能幻化成一幅幅作品。譬如《荷塘翠鳥》中的3朵荷花，即出自手鉤稿第37幅，又或者1979年所作《荷花》當中的主角，斑斕盛放的荷花即可對照手鉤稿第46幅，在在可見金氏花鳥運用寫生畫稿的情況。



金勤伯 《荷葉手鉤稿》
28×20 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 89-00580

加之金氏大學研讀生物學系，對動植物，特別是鳥類有著很豐富的知識。他曾以大伯父金城編繪之《百鳥圖譜》作為大學畢業論文專題，該圖譜以科學方式編成，詳述所繪花鳥的學名與自然生態，亦曾為外國教授繪製《華北的鳥》一書，總共繪有 60 餘種鳥類，禽鳥的結構、組織、型態與動作準確，甚至能精算鳥羽數目。其二公子金保和亦曾說到，金勤伯有豐富的鳥類知識，能信手捻來麻雀的各種姿態。

反映在畫作上，金氏花鳥格外講究結構準確。觀其作品，更可以發現臨摹過許多古畫的他，有個非常特別之處，即常常將原畫中的鳥改畫成同屬不同種的其他鳥類，像是白鶻變黃鶻、太平鳥成了雪松太平鳥……，表現出對物種的高度興趣。館藏金氏《枯枝斑鳩》也是很好的例子，其參考自上海龍美術館藏宋徽宗《寫生珍禽圖冊》再加以變化，原作中的珠頸斑鳩，在頸部有一圈明顯的珠紋，便被改作為綠鳩一類頸部沒有斑紋的品種。金氏以拿手的絲毛髮畫羽毛，但見羽毛根根分明，並隨鳥不同的姿態而有走向，描摹相當細膩，整體呈現出其一貫謹細、俊秀的用筆。



金勤伯《枯枝斑鳩》

44×30 公分

國立歷史博物館藏 典藏編號 89-00551

趙二呆，與整個世界無關／有關的貓

趙二呆（1917-1995），生於江蘇鎮江，本名同和，字中平，幼時語遲木訥，加之排行老二，家人以二呆暱稱，後自稱趙二呆。北平大學法商學院畢業後，曾任縣長，來臺後擔任省農工企業總經理，晚年隱居澎湖。趙氏自幼喜愛繪畫，惟受家人阻止，未有正式的美術教育訓練；在創作上自行摸索探求，無固定的技法與素材，亦不受傳統或潮流的限制和影響，作品呈現出無所為而為，極具個性特色。

喜歡畫畫，愛好藝術是他一生的興趣，甚至自稱為「藝奴」。他曾於《呆畫呆話》中言及，所謂有創作性的藝術家：「……他有那特異的才華，

大膽的肯定從自然景物中刪除某一部份，而採取他認為最感人的某一部份——尤其是那些景物內含的特質，那股特殊的氣質。這些似乎不是一般人的心智所能領悟，觀察力所能及的。所以他絕不是僅僅描繪那景物的外形，而是由他的靈性去掌握那景物的特性，再用他獨特技巧、有個性地表達；這樣才能完成一件有價值的藝術品。」這段話語，對照其筆簡意存的作品，很能說明藝術追求。

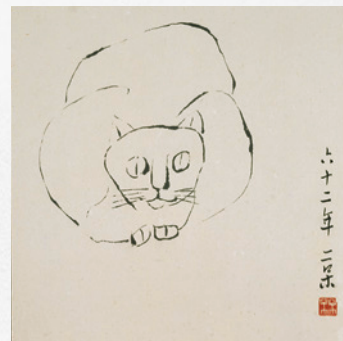
趙二呆所作動物畫，鳥類最多，再來就是老鼠與貓了。趙氏喜歡貓，自幼時喜好塗鴉以來，貓就是他的畫題。關於貓，他是這麼說的：「在深宅大院裡，或是荒蕪破屋中，總有一隻貓或坐或團，眯著一雙眼，靜悄悄地，好像整個世界都與它無關；荒郊野外，或陋巷屋脊，也總有一隻貓踽踽獨步，悠閒自適，好像整個世界都是它的。」



館藏趙二呆貓畫 2 幅。1962 年繪《睡貓》便似與世界無關。畫幅描繪一隻虎斑貓吃飽正在酣睡，後方兩隻老鼠正在大啖穀物。物象造型意簡神足，用筆有拙趣。畫家自題「睡貓。無話有畫集。五十一年十一月。二呆。」吃飽睡著的貓，橫行的鼠輩，是否藉以諷喻世人的行為呢？「無話有畫」意味深長。

趙二呆《睡貓》
1962 67.5×33.2 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00103

1973 年繪《貓》，貓則以白描法繪就，呈伏臥之姿，縮成一圓球狀，其雙眼圓瞳，瞳仁眯成一線，雙耳豎立，嘴邊的鬚鬚弩張，看向著前方。以極為簡單的線條，維妙維肖地表現出，貓伏地休息時的神態。畫中貓的姿態，與臺北故宮藏、明代著名文人畫家沈周於《寫生冊 貓》所繪



趙二呆《貓》
1973 34×33.3 公分
國立歷史博物館藏 典藏編號 85-00092

的愛貓「烏圓」巧合地相似，看來古今皆有愛貓人，畫家們對愛貓不約而同地描繪，令人會心莞爾。

結語

筆者因著工作，偶有拜訪藝術家親炙他們的風采的機會，其藝術成就、做人處事，固然令人收穫滿滿，而毛小孩，則屬幕後最溫馨的花絮。猶記得拜訪水墨畫家趙松筠老師時，一隻吉娃娃便於一旁的小窩中熟睡，筆者到訪竟然也完全沒有驚擾到牠，趙老師解釋，愛犬已經 16 歲，耳朵不太好了，流露的關愛溢於言表。拜訪書藝家陳坤一老師時，陳老師分享愛貓牛牛最喜歡趴在桌上看他寫字，可惜牛牛看到陌生的我們早就躲了起來，只能看看照片過乾癮。

本文自館藏中節選 5 位代表性的水墨畫家，略述他們筆下的動物畫及其哲理，包括養猿畫猿的愛猿人溥心畬與張大千、寫生老虎不遺餘力的林玉山、揉合藝術與生物學的金勤伯，以及觀察貓咪小宇宙的趙二呆。創作，一如說話寫字，表達所遇所感，這些小故事雖然僅是畫家們所感的冰山一角，或可在作品的美學之外，成為進入作者精神世界的敲門磚，增益欣賞時的感受。

而疫情之下宅家的日子，不妨從觀察毛小孩開始，打造屬於您的動物藝術哲理吧！

參考書目

專書

- 林青萍總編輯，《再創嘉義畫都生命力·107年：嘉邑故鄉：林玉山110紀念展》，嘉義：嘉義市文化局，2018。
- 高以璇主訪編纂，《林玉山：師法自然》，臺北：國立歷史博物館，2004。
- 黃光男，《近代美術大師的講堂》，臺北：藝術家，2018。
- 溥儒，《寒玉堂書畫論》，杭州：浙江人民美術出版社，2015。
- 熊宜敬，《渡海來臺名家系列（二）筆精墨妙 氣雅韻深》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006。
- 趙二呆，《呆畫呆話》，臺北：皇冠，1986。

期刊論文

- 王家鳳，〈二呆先生游於藝〉，《臺灣光華雜誌》，1983年1月。見《臺灣光華雜誌》<https://www.taiwanpanorama.com.tw/Articles/Details?Guid=95735605-7354-488d-b9e4-9046e950b1c8>，檢索日期：2022年5月1日。
- 長沙／沙偉，〈張大千的畫猿人生〉，《收藏》，2016年1月，見《微文庫》https://www.gushiciku.cn/dc_tw/109673936，檢索日期：2022年5月1日。
- 劉宇珍，〈嘯侶攀蘿帶：溥心畬的猿畫及其仿古〉，《Artouch》<https://artouch.com/art-views/art-history/content-50858.html>，檢索日期：2022年5月1日。
- 鄭婷婷，〈明古以役古 —— 試析金勤伯花鳥畫對古畫之汲取與運用〉，《史物論壇：國立歷史博物館學報》，2020年12月，頁83-118。

網路資料

- 《巨匠的剪影 —— 張大千 120 歲紀念大展》
<https://theme.npm.edu.tw/exh108/ChangDaichien/ch/index.html>，檢索日期：
2022 年 5 月 1 日。
- 《國立歷史博物館藏品查詢資訊系統》
https://collections.culture.tw/nmh_collectionsweb/Default.aspx，檢索日期：
2022 年 5 月 1 日。

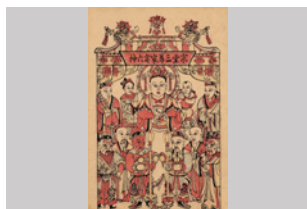
文 物 索 引



P.7、P.26
繆塞夫人來華護照
31×45 公分
典藏編號 29935



P.7
乾隆十六年宛平縣賣契
56.5×46.2 公分
典藏編號 75-00022



P.8、P.40
家宅六神
清末
30×20.5 公分
典藏編號 07628



P.8
風獅爺
17.5×13.5×31.5 公分
典藏編號 89-00107



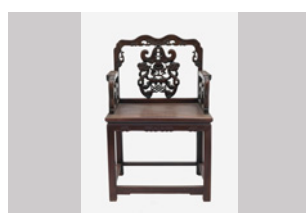
P.9
灰陶豬圈
漢代
14×19×21 公分
典藏編號 77-00640



P.9、P.55
漢代畫像磚庭院拓本
漢代
52×57.6 公分
典藏編號 78-00028



P.10
「冬官第」橫匾
清代
66.5×158 公分
典藏編號 73-00369



P.10
太師椅
清末民初
61.5×48×98 公分
典藏編號 78-00852



P.11
畫像磚拓本 —— 博奕圖
漢代
53×62.5 公分
典藏編號 07830



P.11
「響山」古琴
明代
125×20 公分
典藏編號 71-01317



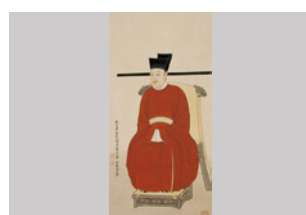
P.12
畫像磚拓本 —— 舞蹈圖
漢代
52.5×62.3 公分
典藏編號 07828



P.12
畫像磚拓本 —— 烹飪圖
漢代
53×62.5 公分
典藏編號 07834



P.13
黃老齋 象牙米
民國
1×0.3 公分
典藏編號 76-00169



P.13
金勤伯 宋徽宗造像
民國
69.5×34 公分
典藏編號 71-00023



P.14
龍柱博山銅爐薰
漢代
24.7×18.9 公分
典藏編號 86-00267



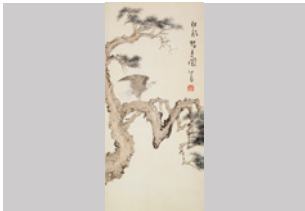
P.15
黑釉茶碗
宋代
12.5×3.5×6.5 公分
典藏編號 77-00225



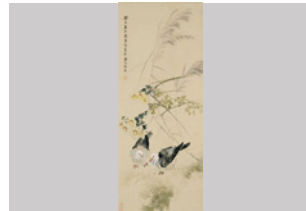
P.15、P.94
趙二呆 睡貓
1962
67.5×33.2 公分
典藏編號 85-00103



P.16
陶狗
六朝
5×5 公分
典藏編號 73-00376



P.16
溥心畬 松鷹
民國
60×29 公分
典藏編號 81-00273



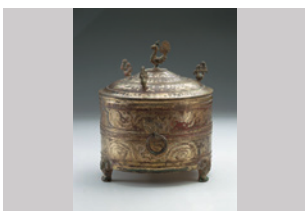
P.16
張書旂 蘆菊雙鴿
民國
99.5×40 公分
典藏編號 32330



P.17
磁州窯白地鐵繪張家瓷枕
元代
40.7×15×19 公分
典藏編號 71-01332



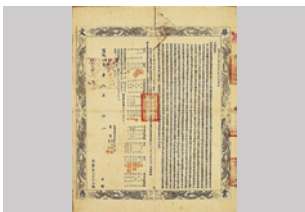
P.17
竹夫人
民國
100×28 公分
典藏編號 71-00024



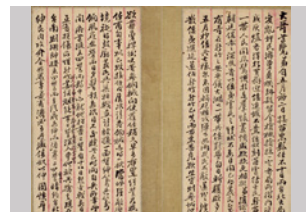
P.18
銅鍍金鍍銀酒樽
漢代
18×22 公分
典藏編號 95-00045



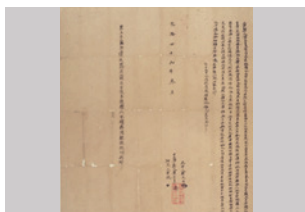
P.18
青白瓷執壺
宋代
5.6×5.5×16.5 公分
典藏編號 77-00215



P.26
奉天省城官立師範文憑
69.5×55 公分
典藏編號 29946



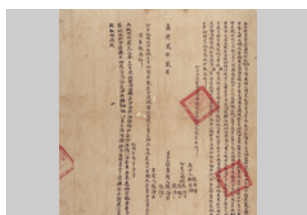
P.26
清苗栗縣令李尉山家書(二)
24×12 公分
典藏編號 30926



P.28
乾隆四十九年三月典契
49×46.7 公分
典藏編號 35378



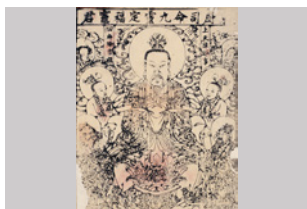
P.30
1833 年西班牙銀幣
徑 3.71 公分
典藏編號 臨 2490



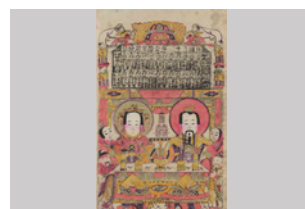
P.37
嘉慶二年二月杜賣契
50×46.8 公分
典藏編號 35381



P.38
嘉慶二年二月契尾
49.9×40 公分
典藏編號 35380



P.41
東廚司命九靈定福灶君
43.5×33.5 公分
典藏編號 07629



P.42
皂君
41×25 公分
典藏編號 07469



P.43
門神，秦叔寶，尉遲恭
52.5×65.5 公分
典藏編號 07462



P.44
鎮宅福神
16.5×38 公分
典藏編號 07620



P.44
貓蝶富貴（貓門神）
35×55 公分
典藏編號 85-00516



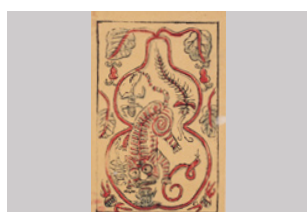
P.45
鍾馗
39.5×27.5 公分
典藏編號 90-00123



P.45
鎮宅神判
47×16.5 公分
典藏編號 07621



P.46
九天應元雷聲普化天尊
8.5×27 公分
典藏編號 7577



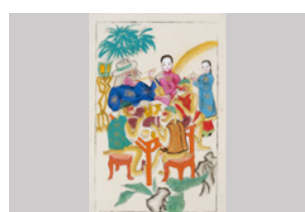
P.46
五毒
21×13.5 公分
典藏編號 07681



P.47
新春大吉
38×24 公分
典藏編號 85-00392



P.48
貴妃醉酒（戲曲年畫）
21×18 公分
典藏編號 85-00510



P.48
三猴燙豬（鄉土警世年畫）
56×36 公分
典藏編號 85-00437



P.48
女人國招親 (戲曲年畫)
38×70 公分
典藏編號 85-00532



P.49
花卉
26×31.5 公分
典藏編號 90-00261



P.49
大花瓶
78.5×54.5 公分
典藏編號 85-00499



P.53
林權助 飛魚季
51×61 公分
典藏編號 94-00396



P.56
綠釉望樓
高 95 公分
典藏編號 84-00574



P.56
綠釉豬圈
34.5×23×19 公分
典藏編號 84-00558



P.57
徐樂芹 農家樂
63.5×101.6 公分
典藏編號 90-00761



P.57
顧重光 採樵民家
72×90 公分
典藏編號 93-00442



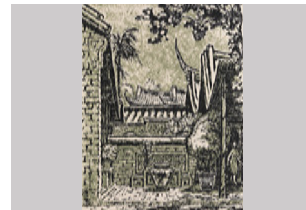
P.58
張鑽傳 張氏祖厝 (一)
60×60 公分
典藏編號 88-00273



P.58
張韻明 鄉村
69.5×137 公分
典藏編號 103-00008



P.58
林柏樑 席德進麻豆林宅寫生
51×61 公分
典藏編號 94-00387



P.59
楊英風 霧峰林家舊厝
73×48 公分
典藏編號 109-00001



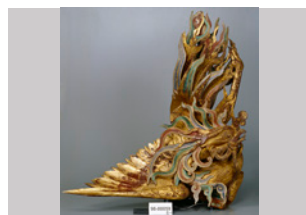
P.59
張鑽傳 張氏祖厝 (二)
42×60 公分
典藏編號 88-00274



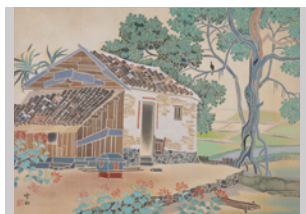
P.59
張鑽傳 庭前曬穀
42×60 公分
典藏編號 88-00281



P.60
漢代畫像磚甲第拓本
39×75.2 公分
典藏編號 78-00026



P.61
鳳凰來儀雀替
60×26×94 公分
典藏編號 98-00059



P.61
郭雪湖 早春
71×99 公分
典藏編號 96-00141



P.62
灰陶撫琴屋
64×76.6×30 公分
典藏編號 81-00040



P.62
長樂未央瓦當
徑 16 厚 2 公分
典藏編號 80-00083



P.62
漢玄武瓦當拓本
27.6 × 28.2 公分
典藏編號 78-00016



P.63
張清言 英姿煥發
40.7×40.7 公分
典藏編號 94-00419



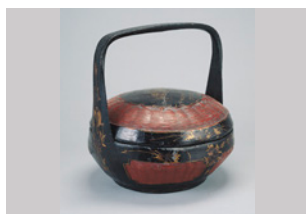
P.63
蔡惠風 公家宿舍
51×61 公分
典藏編號 94-00088



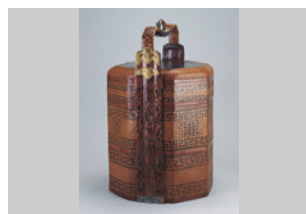
P.64
蔡惠風 家居生活
51×61 公分
典藏編號 94-00049



P.67
林智信 迎親圖 (局部)
1982
56×1046 公分 (全長)
典藏編號 74-01210



P.68
竹提籃
民國
上徑 27 公分、下徑 18.5 公分、
寬 29 公分、高 30 公分
典藏編號 37117



P.68
八角形竹籃
民初
長 40 公分、寬 37 公分、
高 63 公分
典藏編號 38571



P.69
螺鈿仕女嬰戲圖鏡奩
清
長 38.5 公分、寬 28.5 公分、
高 22.5 公分
典藏編號 77-00489



P.70
神桌
日治時期
高 140 公分、寬 252 公分、
深 92.5 公分
典藏編號 95-00039



P.70
太師椅
民國
高 105 公分、寬 58 公分、
深 45.7 公分
典藏編號 94-00095



P.71
廖修平 靜物
1976
85.5×61 公分
典藏編號 74-01163



P.71
燭臺
民初
長 15 公分、寬 11.5 公分、
高 55.5 公分
典藏編號 35400



P.72
八仙彩
清末民初
縱 49 公分、橫 182 公分
典藏編號 78-00079



P.72
大小麒麟桌飾
清末民初
縱 79 公分、橫 94 公分
典藏編號 84-00455



P.73
金漆雕花木床
清末民初
長 222.5 公分、寬 155 公分、
高 237.3 公分
典藏編號 77-00476



P.74
梳妝檯
清末民初
高 178 公分、寬 98 公分、
深 52 公分
典藏編號 94-00642



P.74
面盆架
清末民初
高 175 公分、寬 51 公分、
深 40 公分
典藏編號 77-00465



P.75
糕印
民初
長 39 公分、寬 20.5 公分、
厚 2 公分
典藏編號 35138



P.75
糕印
民初
長 28 公分、寬 15.5 公分、
厚 4 公分
典藏編號 35140



P.75
菜櫥
清
寬 118 公分、深 52 公分、
高 120 公分
典藏編號 94-00640



P.80
劉延濤 阿里山神木
1961
146.5×79 公分
典藏編號 27091



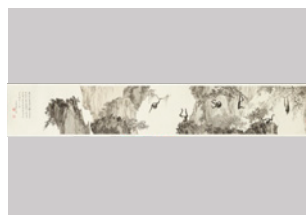
P.81
呂佛庭 太魯閣之春
1968
139×59.5 公分
典藏編號 31981



P.82
陶晴山 山水
1986
90×180 公分
典藏編號 75-00128



P.83
江兆申 山水
1983
69×136 公分
典藏編號 73-00053



P.89
溥心畬 十猿圖
17.5×110.4 公分
典藏編號 81-00333



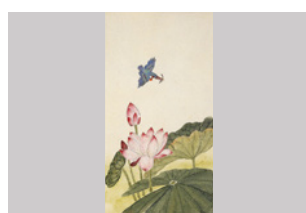
P.90
張大千 大干狂塗冊 (一)
第十二開之右開
1956
24×35.7 公分
典藏編號 75-03562



P.91
林玉山 雙虎圖
1966
167×91.5 公分
典藏編號 27205



P.91
林玉山 斗方虎
1974
54.2×38.8 公分
典藏編號 32481



P.92
金勤伯 荷塘翠鳥
68×34.7 公分
典藏編號 89-00495



P.92
金勤伯 荷葉手鉤稿
28×20 公分
典藏編號 89-00580



P.93
金勤伯 枯枝斑鳩
44×30 公分
典藏編號 89-00551



P.94
趙二呆 貓
1973
34×33.3 公分
典藏編號 85-00092

徵 集 活 動

宅家新生活圖文徵集活動

你是宅男或宅女嗎？

或是因疫情被迫宅在家？

你都宅家做什麼？

快一起分享各種有趣又充實的宅家活動吧！

活動宗旨

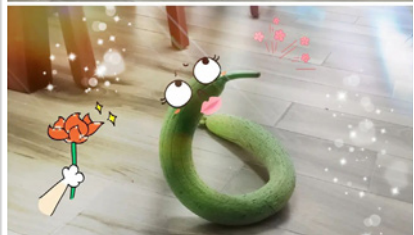
「家」不僅具有擋風遮雨的物質功能，也是精神上平靜放鬆的庇護所，尤其疫情期間，宅家的時間變長，人們對家有了新需求，也創發許多新想像。你都宅家做什麼？無論是在家健身舒展的運動宅、挑戰暗黑料理的廚藝宅、深諳琴棋書畫的藝文宅，或是薰香品茗的儀式宅、孤芳自賞的收藏宅等等，都歡迎和我們分享你獨特的宅家時光，一起把宅家的「將就」化為「講究」，為緊湊忙碌的現代人提供另一種「宅家」生活新選項！

活動辦法

請參加民衆於個人 Instagram 上傳分享一張宅家時所從事之活動相關照片與文字描述。後續由館內專家委員票選 10 則最適合本活動宗旨的作品（每人最多限錄用 2 則），於活動結束後長期刊登於本展網站，並致贈活動獎項。



得獎作品



n20195678 [天馬行空的宅想像]

噢～這根絲瓜怎麼有種似曾相識的感覺！我見過妳嗎？等等，你不就是白蛇傳的小青姑娘？想當年素貞姐姐被壓在雷峰塔下，妳被託付嫁給許仙，誰又知妳也是渴望愛情的年輕女孩兒，就像小王子的玫瑰花，需要被呵護、灌溉，妳既生來妖豔，為何不能追求自己的愛情呢？這次就不要管與素貞姐姐的約定了！千年的輪迴，難得重生到現代，勇敢為自己拼搏一回吧！

PS: 疫情下的我們都太壓抑，何不來想想故事，搏自己一笑呢？

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館



ayn.5859 《宅家一起妙筆生花》

接觸色鉛筆的伊始不到三個月，疫情便倏然分隔了師生，藉著線上豐富的讀物資源，臨摹仿造，也讓一只紫砂壺乍看之下躍然紙上了。

宅家生活，別只會用手網購囉 😊

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館

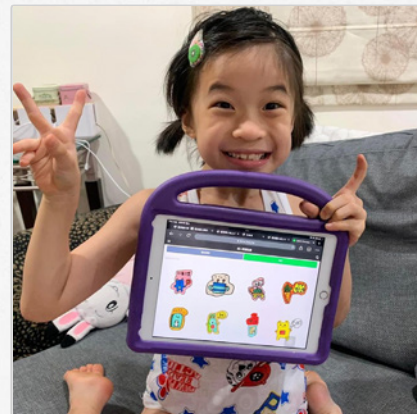


poi1126

停課的一個月時間，跟喜愛車車的兒子用厚紙板跟水彩，配合原本既有的玩具，一起完成了馬路大場景！

雖然疫情期間很少在外活動，連看車子的機會都變少了，但藉著我們自己創造的小世界，彷彿也彌補了一些看世界的缺憾吧～

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館



poi1126

疫情停課期間宅在家裡可以激發（媽媽的）潛能。

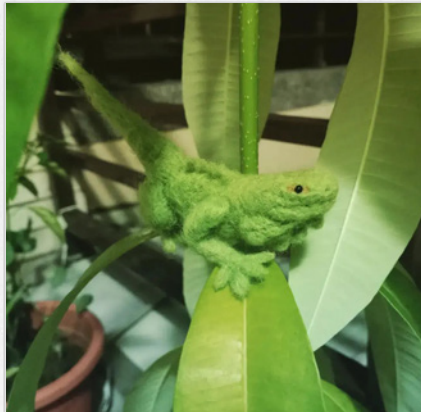
女兒很久之前就說想做 Line 貼圖，我一方面想說她又沒手機，二方面覺得很麻煩。

結果果然很麻煩 >>

利用瑣碎時間終於弄好了提出審核申請，收到通過審核的訊息我比她還開心哪！

雖然停課中很崩潰，但因此激發（媽媽）做出了貼圖！如果沒有這麼久的宅家時間，這貼圖也許就不會完成呢～

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館



n200307025 [宅家的老奶奶系列]

宅家的日子，我是一位老奶奶，
沒日沒夜的躺在椅子上戳羊毛氈～
一邊哼著「剉冰進行曲」，
「戳-戳-戳，戳-戳-戳，你要加什麼料？」
一邊又覺得我是環球格格の容嬷嬷...
然後，終於完成了！
可愛的小蜥蜴和貓咪，好療癒呀。
打鐵趁熱，帶他們在家裡內拍～
不料結束時，
腦袋背景音卻響起「時間都去哪兒了」的樂曲，
宅家的日子，光陰似箭！

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館



chaochiehwu【防疫宅家拈花又惹草】

不敢出外叭叭走，又想親近大自然。這時就拿起拼圖，一點一滴的拼湊起自己的自然圖鑑。彎著腰，仔細專注地觀察植物的紋理線索，推敲空間佈局，同時訓練腦力、鍛鍊體力、培養耐力。一花一世界，一沙一天堂，萬物靜觀皆自得，花園即在我宅裡。

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館



mickeycalf

今年疫情之初收養了一對小夫妻，6月生了一窩寶寶。疫情獲得新技能：1、養嵌形蟲寶寶；2、成蟲交配技巧；3、做標本的方法（留下崽就離去了，我們緬懷牠）。

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館



peichingqueen

以我來說，對「家」的描述就可以很多，近二十年以來，台灣台南、台中、台北、桃園、美國加州 Los Angeles、San Jose、中國蘇州吳江、福建福州、廣東深圳，伴隨著人生角色的轉換，地點不同，家的含義與功能也就隨之不同了。

這是 San Jose 的家，當時家裡有三隻個性迥異，讓人不捨遠遊的小傢伙們，待在家有時看著食譜將烹煮後的豬肋排去骨撕成肉絲，作成美式風味手撕豬肉堡大快朵頤，又或者為了特殊節日幫它們拍攝應景照片等。

雖然「家」，已經不同了，但隨著這些曾經的家人，也就成為我不復回返的回憶。

#宅家有理 #宅家不無聊 #史博館



yehzihzih

疫情，或許可以攪亂我們的正常生活，但不能影響內在的心靈。

宅在家的我，睽違多年，動手做起兒時最愛的組裝模型。打開紙盒，五顏六色的塑膠框架整齊排列在盒中，從框架上小心翼翼用工具拆下一個個小零件，依照說明書所寫的步驟，或隨著腦海中的成品畫面自由想像拼裝，最後組合完成，過程和結果，我都享受著，單純的喜悅，彷彿回到了遙遠的時光。

疫情，可以不是災難，對我來說，它像哆啦A夢的時光機，帶我找到那段被遺忘許久的記憶。

宅家有理 # 宅家不無聊 # 史博館



yehzihzih < 愛不會因疫情而消失 >

母親節前，我畫了一幅鉛筆畫送給媽媽，媽媽一直很喜歡古早味的場景，於是我選了臺南市老字號柑仔店作為主題，也因為疫情關係，讓我有這個時間宅在家，慢慢畫出我想獻給媽媽的作品，這是我一直以來想做的事。

雖然我不是專門的藝術創作者，但成品完成送給媽媽時，她充滿驚喜，我也很開心。

這次的母親節，我們沒有出門去吃大餐，但是這份愛，仍然與往常一樣。

宅家有理 # 宅家不無聊 # 史博館



宅家有理

史博典藏宅家指南

發行人 / 梁永斐

出版者 / 國立歷史博物館

臺北市中正區徐州路 21 號（臨時辦公室）

(02) 2361-0270

<http://www.nmh.gov.tw>

展覽策劃 / 張毓婷

主 編 / 江桂珍

執行編輯 / 張毓婷

撰 稿 / 周妙齡、林瑞堂、張毓婷、

郭沛一、郭暉妙、鄧佳鈴、

鄭婷婷（依姓氏筆劃排序）

設計製作 / 宜通多媒體股份有限公司

出版日期 / 中華民國 111 年 9 月初版

GPN 4911100162

ISBN 9789865326289 (PDF)

著作財產權人 / 國立歷史博物館

©本書保留所有權利。

欲利用本書全部或部分內容者，須徵求著作人及著作財產權人同意或書面授權，請洽國立歷史博物館展覽組。

Publisher / Liang Yung-Fei

Exhibition Organizer / Chang Yu-Ting

Chief Editor / Chiang Kuei-Chen

Executive Editor / Chang Yu-Ting

Essay Authors / Chou Miao-Ling, Lin Juei-Tang,

Chang Yu-Ting, Kuo Pei-Yi,

Kuo Hui-Miao, Teng Chia-Ling,

Cheng Ting-Ting

Art Design / EECOM MULTIMEDIA CO., LTD

Published by National Museum of History

No. 21, Xuzhou Rd., Zhongzheng Dist.,

Taipei City 100025, Taiwan (R.O.C.)

National Museum of History,

Provisional Office at Xuzhou Road.

Sep., 2022-1st ed

The copyright of the catalogue is owned by the National Museum of History.

All rights reserved: no part of this publication may be used in any form without the prior written permission of the Publisher.

