

Making Culture? 試析王嵩山所創造的剪貼文化

文／蔡振家（國立台灣大學音樂學研究所、腦與心智科學研究所合聘教師）

2024/4/30

王嵩山不僅喜歡把 **Making Culture** 掛在嘴邊，還身體力行，他利用擔任《民俗曲藝》專輯主編的機會，不斷以相同的手法——大量剪貼他人論文，直接引用時未使用引號、未標註出處頁碼——來撰寫以下「導論」，創造了驚人的剪貼文化：

- 王嵩山。2007。〈導論：展示文化〉。《民俗曲藝》156：1-9。
- 王嵩山。2008。〈導論：身體、藝術與社會〉。《民俗曲藝》161：1-6。
- 王嵩山。2012。〈導論：物、地方知識與空間觀〉。《民俗曲藝》176：1-14。
- 王嵩山。2018。〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉。《民俗曲藝》201：1-23。
- 王嵩山。2021。〈製作文化：導論〉。《民俗曲藝》211：1-8。
- 王嵩山。2023。〈飲食模式、物性與文化：導論〉。《民俗曲藝》219：1-10。

王嵩山親手打造的剪貼文化，大致可以分為三個階段，第一階段以 2007 年的〈導論：展示文化〉為代表，第二階段以 2018 年的〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉為代表，第三階段以 2021 年的〈製作文化：導論〉為代表。以下逐一介紹。

第一階段

2007 年，王嵩山首度擔任《民俗曲藝》專輯的（客座）主編，其認知能力與人品很快就在「導論」中露了餡；原來，此人沒有能力改寫（paraphrase）、摘寫（summarize）他人的論文，卻又不甘心只寫出簡短的「編者序」（這種簡短的「序」不能為他的學術著作加分），因此鋌而走險。王嵩山在第一篇「導論」中，便建立了其剪貼文化的具體實踐方式：逐一剪貼各篇論文（以摘要及結論為主）、稍微調整文字、**抖亂敘述之順序、添加或去除引號**，後兩者堪稱嵩山派的獨門絕招。

由於各篇論文僅有摘要是公開資訊，因此下表僅呈現王嵩山剪貼摘要的部分，至於「導論」中剪貼正文（包括結論）的部分則沒有呈現：

<p>王嵩山。2007。〈導論：展示文化〉。《民俗曲藝》156：1-9。</p>	<p>非由王嵩山寫的論文之摘要</p>
<p>公開場合中的歌唱與音樂現象，其旋律節奏、歌詞及歌唱，反映着社會與生活意義。呂鈺秀的〈達悟落成慶禮中 anood 的音樂現象及其社會脈絡〉（第156期）一文發現：在今天的達悟社會中，仍常見新船與新屋的落成慶禮。部落內的落成慶禮中的歌唱，幾乎都應用着被稱為“<i>anood</i>”的音樂形式。歌會中的達悟歌者，是詩人、作曲家也是演唱者。在音樂現象上 <i>anood</i> 有着短小窄音域旋律及自由朗誦節奏，並由兩句歌詞構成。同一位歌者，為了表達歌唱意念，會有多句歌詞；利用着 <i>anood</i> 的簡單旋律，歌唱者在每次旋律重複時，採納前一段旋律的後句歌詞為新旋律的前句歌詞，並在新旋律的後句加入新詞（頂針唱法 <i>nakanakanapan</i>）。落成慶禮歌會多半應用着較快速度演唱。歌唱時，則每唱完一次 <i>anood</i> 旋律，眾人大聲複唱這位歌者的歌詞。達悟的音樂以歌詞為主、旋律為輔。短小簡單旋律以及自由朗誦節奏，是為了讓歌者透過歌詞表達意念，而非為純粹藝術表達。此外，<i>anood</i> 速度表現，以及眾人大聲複唱的歌唱行為，則展現了達悟社會中人與人之間既頌揚勞動與自謙互相涵蘊的相互尊重。再說，口頭傳承的達悟社會，歌詞不以文字記載，而在反覆念誦之間學習，複唱提供了口耳反覆的練習機會。在害怕忘詞的壓力下，達悟人會以較快速度演唱 <i>anood</i>；而頂針唱法，則是口傳形式下，具有安定歌者情緒，並給予思考下句歌詞的功能。</p> <p>(p.1-2)</p>	<p>呂鈺秀。2007。〈達悟落成慶禮中 anood 的音樂現象及其社會脈絡〉。《民俗曲藝》156：11-29。</p> <p>今天的達悟社會，新船與新屋的落成慶禮仍常見，而落成慶禮中許多的歌唱時機，幾乎都應用着 <i>anood</i>。此種在達悟族出現最為普遍的音樂形式，在現象上有著短小窄音域旋律及自由朗誦節奏，並由兩句歌詞構成。同一位歌者，為了表達歌唱意念，會有多句歌詞，而其利用着 <i>anood</i> 的簡單旋律，在每次旋律重複時，應用前一段旋律的後句歌詞為新旋律的前句歌詞，並在新旋律的後句加入新詞。速度上，落成慶禮歌會多應用着較快速度演唱。歌唱時，則每唱完一次 <i>anood</i> 旋律，眾人會大聲複唱這位歌者的歌詞。這些旋律節奏、歌詞及歌唱上的現象，反映着達悟的社會與生活。短小簡單旋律以及自由朗誦節奏，是為了讓歌者透過歌詞表達意念，而非為藝術表達的音樂目的。再者 <i>anood</i> 速度表現，以及其大聲複唱的歌唱行為，則展現了達悟社會中人與人之間相互的尊重。此外口頭傳承的達悟社會，歌詞不以文字記載，而在反覆念誦之間學習。在害怕忘詞的壓力下，達悟人會以較快速度演唱 <i>anood</i>。而頂針唱法，則具口傳形式下，一種安定歌者情緒，並給予快速思考下句歌詞的功能。此外複唱更提供了口耳反覆練習的機會。</p>

社會文化觀念內在的決定文化展演的形式與意涵。蔡政良〈*Makapahay a calay*(美麗之網)：當代都蘭阿美人歌舞的生活實踐〉(第 156 期)認為，過去關於阿美族歌舞的研究，大多將其進行「神聖的」與「世俗性的」歌舞二元區分，而研究的焦點多聚集在神聖性的祭儀性歌舞上。這種觀點並無法瞭解「阿美歌舞的性質」。本文指出，歌舞在當代都蘭阿美人的歌舞生活實踐中，再現了儀式生活與日常生活的連續性。而這些祭儀與日常歌舞生活的連續性，都蘭阿美人以 *makapahay* 的認知概念，作為框架與再框架其歌舞實踐的基準，使日常與儀式性的歌舞得以動態地在時間與空間的流轉中，交錯出如同網狀(*calay*)般的景象。這一網狀的歌舞實踐，也由都蘭阿美人視為其文化代表性的展演。當代都蘭阿美人的歌舞

(p.2-3)

事實上，展示文化中的客體(內容)，一向是被某一個主體刻意的選擇出來的。江柏煒〈誰的戰爭歷史？：金門戰史館的國族歷史 vs. 民間社會的集體記憶〉(第 156 期)一文指出：自 1949 年以降，金門成為國共軍事對峙與世界冷戰衝突的前線，軍事統治下的社會控制及身心教化，壓抑了原來傳統宗族的社會力量，切斷了與海外僑居地的密切聯繫，直到 1992 年解除戰地政務為止，長達四十三年。在這段期間，除民間社會被高度動員，成為民防自衛的武裝力量外，更建立許多的精神地標，例如戰史館、紀念碑等，作為反共復國、軍事教化的意識形態工具。作者描述「金門戰史館」為主的文化展示與民間社會的集體記憶之斷裂，而在時空環境劇烈改變的今日現有戰史館作為觀光資源是矛盾與困窘的。金門的戰史館、戰

(p.3)

蔡政良。2007。〈[Makapahay a calay \(美麗之網\)：當代都蘭阿美人歌舞的生活實踐](#)〉。《民俗曲藝》156：31-83。

過去關於阿美族歌舞的研究，大多將其進行二元的區分，亦即神聖的與世俗性的歌舞，而研究的焦點多聚集在神聖性的祭儀性歌舞上。

[.....]

本文指出歌舞在當代都蘭阿美人的歌舞生活實踐中，再現了儀式生活與日常生活的連續性。而這些祭儀與日常歌舞生活的連續性，都蘭阿美人以 *makapahay* 的認知概念，作為框架與再框架其歌舞實踐的基準，使日常與儀式性的歌舞得以動態地在時間與空間的流轉中，交錯出如同網狀(*calay*)般的景象，而這一網狀的歌舞實踐也由都蘭阿美人視為其文化代表性的展演。

江柏煒。2007。〈[誰的戰爭歷史？：金門戰史館的國族歷史 vs. 民間社會的集體記憶](#)〉。《民俗曲藝》156：85-155。

1949 年以降，金門成為國共軍事對峙與世界冷戰衝突的前線，軍事統治下的社會控制及身心教化，壓抑了原來傳統宗族的社會力量，切斷了與海外僑居地的密切聯繫，直到 1992 年解除戰地政務為止，長達四十三年。在這段期間，除民間社會被高度動員，成為民防自衛的武裝力量外，各地更建立許多的精神地標，如戰史館、紀念碑等，以作為反共復國、軍事教化的意識形態工具。本文旨在分析金門戰史館為主的文化展示與民間社會的集體記憶之分歧斷裂，以及在時空環境劇烈改變的今日，現有戰史館作為觀光資源之矛盾與困窘。

<p>前述能動者(agent)對於展示文化的影響，也見之於簡美玲〈讓吃鼓藏及我們的村子走向世界：地方菁英的敘述與苗的現代性〉(第156期)論文中。該文探討貴州東部苗族的男性地方菁英，如何經由語言(敘述)行動，創造及經驗其特定的「土著現代性」。主要聚焦在一場苗族村寨長達四年(2000-2003)的大型吃鼓藏祭祖儀式的「文化展示」，並關注作為聯結傳統與現代之「行動者」(擔任儀式頭人或地方的行政、政治的領袖的男性地方菁英)，在當代再造的「吃鼓藏儀式」裡的語言事實及意識型態。有別於過去漢對苗人的觀點傾向「漢文化傳統的女性化延續者」之論述，本文的民族誌資料展現與國家及外在世界有所關聯的苗人男性地方菁英，在這場村寨祭祖儀式的再造活動裡，擔任主要管道，積極的對外溝通、傳遞、再學習儀式語言及知識，並置式的織造傳統與現代，主</p> <p>(p.4)</p>	<p>簡美玲。2007。〈讓吃鼓藏及我們的村子走向世界：地方菁英的敘述與苗的現代性〉。《民俗曲藝》156：157-203。</p> <p>本文主要探討貴州東部苗族的男性地方菁英，如何經由語言(發聲)行動，創造及經驗其特定的「土著現代性」(the indigenization of modernity)。有別於過去漢對苗人的觀點傾向「漢文化傳統的女性延續者」之異己論述，本文聚焦在一場苗族村寨長達四年(2000-2003)的大型吃鼓藏祭祖儀式的文化復振行動裡，以及擔任儀式頭人或地方的行政、政治領袖之男性地方菁英，並尤其關注他們於當代再造的吃鼓藏儀式裡的語言事實及意識型態。經由民族誌資料，展現男性苗族地方菁英，在這場村寨祭祖儀式的再造活動，如何擔任主要管道，積極對外溝通、傳遞村寨的儀式訊息，學習儀式語言及知識。</p>
<p>與前述族群文化常期受外來強勢文化影響，近年來嘗試進行文化復振行動的臺灣原住民社會有所差異，展示文化另有一種歐洲邏輯與觀念。楊凱成〈產業遺址製造與城市形象工程：以魯爾區(Ruhr Area)區域轉型為例〉(第157期)一文便指出：閒置的廠房、機器設備、鐵道運輸、供電設施等，一旦不再具有生產的功能，往往被視為「無用」、棄之而後快。從1980年代以來，產業遺產(industrial heritage)的保存與再利用逐步受到重視。德國魯爾區將原本計畫的、封閉的廠房空間，改建為開放的、市民的日常生活空間，過去工業地景的沉重負擔，轉變為魯爾區可以跟其他全球文化城市區隔的「文化獨特性」。就展示模式而言，魯爾區的城市形象工程與文化行銷策略，首先是回溯魯爾區文化自主創造的根源，其次將閒置工業廠房變成是世界獨一無二的文化展演空間，最後藉由具世界水準的「魯爾鋼琴季」與「魯爾藝術節」銜接上全球的文化(藝術)市場。正因為表演空間的獨特性與表演內容的創新，魯爾區被型塑成文化產業的新典範。</p>	<p>楊凱成。2007。〈產業遺址製造與城市形象工程：以魯爾區(Ruhr Area)區域轉型為例〉。《民俗曲藝》157：145-183。</p> <p>閒置的廠房、機器設備、鐵道運輸、供電設施等，一旦不再具有生產的功能，往往被視為「無用」棄之而後快。從1980年代以來，產業文化資產(industrial heritage)的保存與再利用逐步受到重視。本文研究主旨在於，以德國魯爾區的經驗來觀察，魯爾區如何將原本計畫的、封閉的廠房空間，改建為開放的、市民的日常生活空間，將過去工業地景的負擔，轉變為魯爾區可以跟其他全球文化城市區隔的文化獨特性。魯爾區的城市形象工程與文化行銷策略，首先是回溯魯爾區文化自主創造的根源，其次將閒置工業廠房，變成是世界獨一無二的文化展演空間，最後藉由具世界水準的魯爾鋼琴季與魯爾藝術節，銜接上全球的文化市場，同時藉由表演空間的獨特性與表演內容的創新，將魯爾區型塑成文化產業的新典範。</p>

從上表可以觀察到，王嵩山在改寫楊凱成〈產業遺址製造與城市形象工程：以魯爾區(Ruhr Area)區域轉型為例〉之摘要時，手法特別草率，這種草率的筆法也散見於其三個階段的各篇「導論」，只是剪貼的篇幅長短不一（或許視他的心情而定）。

第二階段

王嵩山發表在《民俗曲藝》第 201 期的〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉，是他六篇「導論」中最長的一篇，而且還有參考文獻，王嵩山似乎傾全力撰寫此文，**想要讓讀者覺得該文是頗具原創性的〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐〉，而非主編導言。**王嵩山〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉總字數超過 15000 字，看起來洋洋灑灑，但是仔細檢查後便可以發現，其中大約 11800 字是剪貼自該專輯的其它論文，而且同一篇論文中的內容在被王嵩山的「導論」中**拆成數段呈現，讓讀者搞不清楚某一段敘述到底是在介紹該專輯的其它論文，還是王嵩山自己寫的內容。**這種魚目混珠的伎倆，是王嵩山剪貼文化第二階段的重要特徵。

王嵩山〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉中，剪貼自羅素玫〈是傳統還是創新？儀式、性別階序與規範實踐之間的阿美族都蘭婦女組 militepuray〉的內容大約 1200 字。王嵩山怎麼剪貼呢？他先從羅素玫論文的摘要中剪貼了大約 300 字，然後跳到後面，再從羅素玫論文的結論中剪貼了大約 900 字：

<p>王嵩山。2018。〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉。《民俗曲藝》201: 1-23。</p>	<p>羅素玫。2018。〈是傳統還是創新？儀式、性別階序與規範實踐之間的阿美族都蘭婦女組 militepuray〉。《民俗曲藝》200: 25-101。</p>
<p>羅素玫〈是傳統還是創新？儀式、性別階序與規範實踐之間的阿美族都蘭婦女組 militepuray〉一文，從性別區辨、儀式與價值體系變遷的視角探討傳統的定義，以及行動者在其界定傳統的過程中隱含的將自己與過去連結的方式，並進而分析其中所涉及的歷史性與文化認同的意涵。(pp.4-5)</p>	<p>本文嘗試從性別區辨、儀式與價值體系變遷的視角探討傳統的定義，以及行動者（actor）在其界定傳統的過程中隱含的將自己與過去連結的方式，並進而分析其中所涉及的歷史性（historicity）與文化認同（cultural identity）的意涵。(p.25)</p>
<p>論文聚焦於阿美族已婚女性參與豐年祭儀式組織的傳統，如何成為當代都蘭部落社會中，多議與多義的行動過程。(p.5)</p>	<p>本研究也藉此聚焦在，阿美族已婚女性參與豐年祭儀式組織的傳統，如何成為當代都蘭部落社會中，多義與多議的行動過程。(p.25)</p>
<p>本研究鋪陳一個微觀的民族誌過程，藉以呈現傳統形塑的動態性與其牽涉到的脈絡意義，並透過社會組織中的不同能動者如何運用其所在的階序關係、社會位置和對於祭儀傳統延續的理解，在爭議產生之際進行協商，實踐其對於現時文化的詮釋，</p>	<p>在此嘗試鋪陳一個微觀的民族誌過程，來呈現傳統形塑的動態性與其牽涉到的脈絡意義，並透過社會組織中的不同能動者（agent）如何運用其所在的階序關係、社會位置和對於祭儀傳統延續的理解，在爭議產生之時進行協商，實踐其對於現時文化的</p>

<p>也面對傳統的承繼、與執行其銜接現在與過去的使命。(p.5)</p>	<p>詮釋，也面對傳統的承繼，與執行其銜接現在與過去的使命。(pp.25-26)</p>
<p>婦女組的豐年祭儀式任務，和女性與男性組織在目前豐年祭儀式裡的分工與階序次序的區隔中，都蘭阿美族的豐年祭是整個部落集體中男性與女性社會位置的確立、銜接與晉級，也是作為新的青年入級的時節，而年齡組織階級每到升級年都在進入一次的中介和回返，也在經歷人的成長焦慮和學習。(p.5)</p>	<p>從上述婦女組的豐年祭儀式任務，和女性與男性組織在目前豐年祭儀式裡的分工與階序次序的區隔中，都蘭阿美族的豐年祭是整個部落集體中男性與女性社會位置的確立、銜接與晉級，也是作為新的青年入級的時節，而年齡組織階級每到升級年都在進入一次的中介和回返，也在經歷人的成長焦慮和學習 (p.80)</p>
<p>本文將阿美族社會中婦女組織和儀式實踐的民族誌現象，放回到制度發展的脈絡與儀式價值體系的銜接性意義中來理解。阿美族年齡組織既是一個傳統組織又能容納當代集體思考的時代的創造，即使就如傳統的文化內涵與再現形式的變動一樣，傳統同時具有多向繼承、復振、複製、制度內部與個別部落的社會文化脈絡的交替運作等面向，而相較於男性的年齡組織，晚近才陸續新創形成的阿美族社會中的女性儀式性組織，更必須由其所創造的時代與社會集體的需求和安排來理解，這也是女性組織不同於男性組織的一種更具動態性的歷史意義的特徵。(p.5)</p>	<p>本文探討的問題得以將阿美族社會中婦女組織和儀式實踐的民族誌現象，放回到制度發展的脈絡與儀式價值體系的銜接性意義中來理解。(p.80) 阿美族年齡組織既是一個傳統組織，又能容納當代集體思考的時代的創造，即使就如傳統的文化內涵與再現形式的變動一樣，傳統同時具有多向繼承、復振、複製、制度內部與個別部落的社會文化脈絡的交替運作等面向，而相較於男性的年齡組織，晚近才陸續新創形成的阿美族社會中的女性儀式性組織，更必須由其所創造的時代與社會集體的需求和安排來理解，這也是女性組織不同於男性組織的一種更具動態性的歷史意義的特徵。(p.82)</p>
<p>阿美族都蘭部落的婦女組可能是來自日本時期的「創新」，但經過長期文化內部的價值詮釋和儀式制度化，成為部落集體所共同認可的豐年祭儀的傳統，而在當代對於傳統的重新重視與文化價值的再現匯流之下，不論來自耆老的詮釋觀點或是參與儀式者對於繼承價值的實踐詮釋，都同時再強調了女性在兩性階序價值中的角色意義。(pp.5-6)</p>	<p>阿美族都蘭部落的婦女組可能是來自日本時期的「創新」，但經過長期文化內部的價值詮釋和儀式制度化，成為部落集體所共同認可的豐年祭儀的傳統，而在當代對於傳統的重新重視與文化價值的再現匯流之下，不論來自耆老的詮釋觀點或是參與儀式者對於繼承價值的實踐詮釋，都同時再強調了女性在兩性階序價值中的角色意義。(pp.82-83)</p>
<p>傳統作為文化概念的繼承與再生產，與性別角色和女性在社會整體中的生產與再生產的隱喻，在此亦讓我們重新連結與再認識阿美族年齡組織與豐年祭的意義。都蘭的婦女組是一個相當突出且制度化嚴謹的儀式組織，不僅止具有一個地方文化歷史發展和社會組織上的特殊意義，其組織內部不斷地透過制度的</p>	<p>傳統作為文化概念的繼承與再生產，與性別角色和女性在社會整體中的生產與再生產的隱喻，在此亦讓我們重新連結與再認識阿美族年齡組織與豐年祭的意義。都蘭的婦女組是一個相當突出且制度化嚴謹的儀式組織，然而透過本文的探討，呈現出的民族誌事實 (reality) 不僅止具有一個地方文化歷史發展和社會組織上的</p>

<p>運作方式和核心參與者逐年協商的儀式與舞蹈展演方式，具現出都蘭阿美族對於豐年祭儀中的上下級階序與性別階序分工的實踐，也將階序互動的倫理更深入內化在女性的儀式參與者行動中，但同時行動者的詮釋也在呼應現實中社會的變遷與時代的需求。因此，都蘭婦女組的研究，不只引領我們認識該社會的性別差異的觀念如何具現在阿美族年齡組織的儀式行動中，以及豐年祭典何以作為當代阿美族社會文化傳承的核心機制，我們也經由能動者之間所進行的實踐行動協商與不同觀點的討論中觀察到存在於文化與傳統之間從未間斷的辯證關係。(p.6)</p>	<p>特殊意義，其組織內部不斷地透過制度的運作方式和核心參與者逐年協商的儀式與舞蹈展演方式，具現（embody）出都蘭阿美族對於豐年祭儀中的上下級階序與性別階序分工的實踐，也將階序互動的倫理更深入內化在女性的儀式參與者行動中，但同時行動者的詮釋也在呼應現實中社會的變遷與時代的需求。都蘭婦女組的研究，不只引領我們認識該社會的性別差異的觀念如何具現在阿美族年齡組織的儀式行動中，以及豐年祭典何以作為當代阿美族社會文化傳承的核心機制，更甚者，我們也經由能動者之間所進行的實踐行動協商與不同觀點的討論中觀察到，存在於文化與傳統之間從未間斷的辯證（dialectic）關係。(p.83)</p>
---	---

至此，王嵩山似乎已經完全放開了手腳，愛怎麼抄就怎麼抄。他在〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉一文的最後，竟然從〈神在此間：浙江鄉村醮儀召請科儀本中的空間觀念折衝〉剪貼了大約 2400 字，由於篇幅實在太長，因此王嵩山在「導論」中分成五段呈現：（〈神在此間〉該文摘要以外的內容並非公開資訊，因此只呈現字數）

<p>王嵩山。2018。〈亞太儀式、節慶與社會文化實踐：導論〉。《民俗曲藝》201：1-23。</p>	<p>屈嘯宇、彭連生。2018。〈神在此間：浙江鄉村醮儀召請科儀本中的空間觀念折衝〉。《民俗曲藝》201：101-167。</p>
<p>屈嘯宇、彭連生〈神在此間：浙江鄉村醮儀召請科儀本中的空間觀念折衝〉論文，以流行於浙東南地區的醮儀召請科儀抄本（香通觀）為案例，討論民間信仰脈絡中道教經科與民間廟神之間的二元空間關係，及其在儀式文本生成過程中的作用。香通觀的核心特徵是以「一地」形成的「反映」式本地廟神段落，以及由此和整體上的道經醮儀框架一起構成的「一地—三天」二元醮位結構。綜合五類「先生」所持抄本中醮位內容和儀式角色關係的梯次變化可見，香通觀的儀文形態是在「一地」、「三天」兩種空間視角的相互抵衝與協調之下，儀文編撰者以「都／保」比例為主導要素，進行儀式內容選擇和組合的結果。這一選擇和組合過程與道教傳統與民間廟祀中的「此間土地里域真官」概念息息相</p>	<p>本文以流行於浙東南地區的醮儀召請科儀抄本香通觀為案例，討論民間信仰語境中道教經科與民間廟神之間的二元空間關係及其在儀式文本生成過程中的作用。香通觀的核心特徵是以「一地」形成的「反映」式本地廟神段落，以及由此和整體上的道經醮儀框架一起構成的「一地—三天」二元醮位結構。綜合五類「先生」所持抄本中醮位內容和儀式角色關係的梯次變化可見，香通觀的儀文形態是在「一地」、「三天」兩種空間視角的相互抵衝與協調之下，儀文編撰者以「都／保」比例為主導要素，進行儀式內容選擇和組合的結果。這一選擇和組合過程與道教傳統及民間廟祀中的「此間土地里域真官」概念息息相關，這一概念的屬地</p>

關，這一概念的屬地性、仲介性與空間轉換特性特徵使得道經與民間之間異質的空間觀念在雙向的「常／非常」轉換和擴充中通過對話促成了具有空間二元特性的民間科儀的形成。民間道教儀式專家群體正是以這類科儀為媒介，在宗教菁英認知和民間儀式認知之間取得動態平衡，並成為地方社會宗教生態系統的關鍵成員。(p.17)	性、仲介性與空間轉換特性使得道經與民間之間異質的空間觀念在雙向的「常／非常」轉換和擴充中通過對話促成了具有空間二元特性的民間科儀的形成。民間道教儀式專家群體正是以這類科儀為媒介，在宗教菁英認知和民間儀式認知之間取得動態平衡，並成為地方社會宗教生態系統的關鍵成員。(p.101)
(pp.17-18) 計 533 字 [...] 以筆者現有的抄本和其他材料而言 [...]	(pp.137-138) 計 597 字 [...] 以筆者現有的抄本和其他材料而言 [...]
(pp.18-19) 計 409 字	(p.138) 計 419 字
(p.19) 計 418 字	(pp.138-139) 計 416 字
(pp.19-20) 計 610 字	(pp.139-140) 計 644 字

乍看之下，王嵩山似乎抄到有點精神渙散（連「筆者」這種敘述都照抄），但實際上，他可能是在測試《民俗曲藝》編輯委員會與整個台灣的學術圈，看看這樣抄會不會出事，結果發現：平安無事。

王嵩山食髓知味，繼續邁向其剪貼文化的第三階段。

第三階段

王嵩山在文章標題中淡化「主編導言」的色彩，成功達到這個目標之後，接下來〈製作文化：導論〉、〈飲食模式、物性與文化：導論〉這兩篇文章就沒有拼命衝字數，有時刻意避免剪貼摘要（論文摘要是公開資訊），然而，其手法之粗糙，一如往昔：

王嵩山。2021。〈 製作文化：導論 〉。《民俗曲藝》211：1-8。	何兆華、王廷宇。2020。〈土氣、洋氣還是接地氣？重新「觀看」時尚伸展臺上的民族服裝與族群服飾 〉。《民俗曲藝》210：105-143。
何兆華、王廷宇〈土氣、洋氣還是接地氣？重新「觀看」時尚伸展臺上的民族服裝與族群服飾〉一文，以近年無形文化遺產保存中，少數民族與族群服飾走上伸展臺的四個案例，說明服飾作為承載文化意義的符號載體，在中國與臺灣面對全球化的情境下，	本文以近年無形文化遺產保存中，少數民族與族群服飾走上伸展臺的四個案例，來說明服飾作為承載文化意義的符號載體，在中國與臺灣面對全球化的情境下，如何承載不同的歷史與文化意義。搭上文化遺產保存傳承的熱潮，遠在山區的民族服裝

實承載不同的歷史與文化意義。由於文化遺產保存傳承的熱潮，遠在山區的民族服裝有機會進到時尚舞臺，藉由同時展現「傳統」與「創新」的方式來「接地氣」。本研究以四個案例，來說明民族服裝或族群服飾在時尚伸展臺上的紛雜樣貌。以國族文化建構做時尚展演的，以海南黎族的「黎錦旗袍」為例子說明；透過解構民族服裝的原生脈絡以進行設計創造的，以北京服裝學院的「一方布」為例子說明；以設計師品牌為核心，挪用民族服裝的元素，以製造流行時尚的案例，以「高山青」為例子說明；標榜以恢復傳統文化脈絡為之的，以「色•舞•繞」為例子說明。從四個民族或族群服飾以時尚服裝秀的形式呈現，乍看之下可以時尚產業或文化復振的價值觀來做出土氣、洋氣與接地氣的評價。作者認為，如果將這四個族群服飾的案例都看作符號載體，試着從中擷取其生產與呈現方式背後的歷史與文化脈絡，那麼將可以換一種觀看的方式來看待這四個案例。亦即，可以看到時尚、服飾設計與社會文化的關係，不是簡單地用「美」與「俗氣」可以清楚描述的，其土氣或洋氣的背後，牽涉到一套複雜且多元的意義與文化脈絡。同時，這些案例也告訴了我們這些參與族群服飾再生產的人們，透過服飾的設計與呈現，銜接中國或臺灣與全球化的世界，以及個人在當代社會同時過着原住民與都市生活的歷程具體地表達出來。(p.4)

有機會進到時尚舞臺，藉由同時展現「傳統」與「創新」的方式來「接地氣」。本研究以四個案例，來說明民族服裝或族群服飾在時尚伸展臺上的紛雜樣貌，以國族文化建構做時尚展演的，以海南黎族的「黎錦旗袍」為例子說明；透過解構民族服裝的原生脈絡以進行設計創造的，以北京服裝學院的「一方布」為例子說明；以設計師品牌為核心，挪用民族服裝的元素，以製造流行時尚的案例，以「高山青」為例子說明；尤有甚者，標榜以恢復傳統文化脈絡為之的，以「色•舞•繞」為例子說明。從四個民族或族群服飾以時尚服裝秀的形式呈現，乍看之下可以時尚產業或文化復振的價值觀來做出土氣、洋氣與接地氣的評價。但實際上，如果我們將這四個族群服飾的案例都看作符號載體，試着從中擷取出其生產與呈現方式背後的歷史與文化脈絡，那麼我們將可以換一種觀看的方式來看待這四個案例。總的來說，我們可以看到時尚、服飾設計與社會文化的關係，不是簡單地用「美」與「俗氣」可以清楚描述的，其土氣或洋氣的背後，牽涉到一套複雜且多元的意義與文化脈絡。同時，這些案例也告訴了我們這些參與族群服飾再生產的人們，又是如何透過服飾的設計與呈現，將中國或臺灣與全球化的世界做銜接，以及個人在當代社會同時過着原住民與都市生活的歷程具體地表達出來。(pp.105-106)

清大榮譽講座教授王秋桂在做什麼？

王嵩山以剪貼他人論文的方式撰寫《民俗曲藝》中的「導論」，受害者中不乏清華大學人類學研究所的博士，如蔡政良、簡美玲、何兆華等。值得注意的是，曾經擔任《民俗曲藝》總編輯的王秋桂，正是清大人類所的榮譽講座教授，他在這場學術醜聞中究竟扮演何種角色，令人好奇。作為《民俗曲藝》的總編輯，王秋桂應該要為編輯委員所寫的「導論」之學術品質與學術倫理把關；而王秋桂作為清大人類所的老師，也適合去保護該所學生與畢業生的著作權，而不是任其遭到侵害。試問，當王嵩山在大抄特抄的時候，王秋桂有沒有盡到上述兩種責任？