



在地美學實踐
社區
VS.
藝術
研討會

論文集

指導單位：
行政院文化建設委員會

主辦單位：
財團法人國家文化藝術基金會
中華民國社區營造學會
國立臺南藝術大學

研討會時間：
2008年9月26日（五）、27日（六）、28日（日）

研討會地點：
國立台灣大學應用力學研究所國際會議廳

目錄

005 研討會簡介

006 研討會議程

010 論文發表

從台灣社會的美學想像到在地美學的建立 陳懷恩／雲科大視覺傳達設計系副教授	010
在社區重思藝術——邁向新時代有機的藝術觀 曾旭正／台南藝術大學建築藝術研究所副教授	022
土地紋理與社會倫理 陳泓易／南華大學美學與藝術管理研究所助理教授	034
藝術進駐社區的難題 楊智富／藝術家暨獨立策展人	048
體享地方美學：恢復台灣本土世界的真實感受 李謁政／雲林科技大學文化資產維護研究所副教授	062
公共性的輪廓：從台北市政府文化局「城市行動藝術節」解讀文化政策中的公共性 張晴文／臺灣藝術大學藝術與文化政策管理研究所博士生	072

092 專題研討一：藉藝術營造深化社區(社群)運動

案例報告（一）土溝農村藝術的美感歷程2001~2006 林文浹／台南藝術大學建築藝術研究所碩士	092
案例報告（二）嘉義縣北回歸線環境藝術行動經驗 林純用／北回歸線環境藝術行動執行統籌	108

120 專題研討二：生態與社會療育

案例報告（一）與弱勢者一起唱歌：黑手那卡西——工人樂隊的音樂社會實踐 陳柏偉／黑手那卡西工人樂隊團長	120
案例報告（二）國民美術的實踐經驗：薄墨裡千絲萬縷的人生 劉秀美／畫家	136
案例報告（三）社區劇場的藝術實踐——我的社區劇場歷程 賴淑雅／台灣應用劇場發展中心負責人	144
案例報告（四）以藝術發聲：台西參與式蚵貝壁畫的環境實踐行動 許秀雲／台西壁畫行動策劃人	150
案例報告（五）藝術，作為社造美好且永遠之紀念：港邊社區的藝術歷程 黃淑瑩／宜蘭縣數位機會中心淡江大學蘭陽校區輔導團隊輔導員	156

166 專題研討三：社區營造與藝術

案例報告（一）實踐生活美學的藝術聚落——雲淡風輕的花園新城 楊浴雲／臺灣蘭溪人文自然發展協會理事長	166
案例報告（二）夢想社區案例 廖志強／夢想文教基金會執行長	180
案例報告（三）眷村開門——再談空軍三重一村保存的藝術介入行動 董俊仁／臺北縣眷村文化協會總幹事	182
案例報告（四）西鄉情藝——宜蘭市鄂王社區的傳藝經驗 陳世強／彰化師範大學美術系副教授	192

212 專題研討四：藝術與教育

案例報告（一）藝教於樂II透過藝術的學習專案——山水之間的藝術遊廊 黃瑞茂／淡江大學建築系副教授	212
案例報告（二）藝能課程的公共參與——以台南社大案例為例 林朝成／台南社大校長	226
案例報告（三）活性編織——花蓮新社國小藝術綠廊的社群實踐 陳淑燕／纖維藝術創作者	234

252 專題研討五：國外相關文化政策經驗探討

案例報告（一）藝術的社會衝擊：英國社群藝術與文化政策 董維琇／臺南大學美術系助理教授	252
案例報告（二）澳洲文化政策意識型態檢視——文化權與社區藝術 蔣淑貞／交通大學人文社會學系副教授	262

270 專題研討六：空間解放與地域振興

案例報告（一）讓淡水老街變成一座開放的美術館：淡水老街藝術街坊的社區營造故事 許慧明／淡水文化基金會執行長	270
案例報告（二）西螺大橋藝術兵營 李朝倉／雲林縣西拓藝術協會執行長	278
案例報告（三）我的大隘白雲行 張元茜／大隘藝術節策展人	286
案例報告（四）交會於歷史的迴廊——內部景觀：福興穀倉藝術介入計畫 陳一凡／彰化師範大學美術學系專任教授	294

304 與會講者簡介

329 與會學員名單

研討會簡介

在地美學實踐——社區vs.藝術研討會

自1990年代後期以來，尤其是近幾年，不管是藝術工作者自發性的創作或實踐，及受到文建會相關文化政策，地方與市民社會蓬勃發展的影響，藝術有逐漸走向開放、跨領域的對話，回歸到日常生活以及公共參與的條件與趨勢。

而自1994年文建會推動社區協力政策以來，社區營造的主題大幅開展，各類經驗迭有創新。在「藝術與社區」方面，早在1998年文建會的「美化公共環境計畫」中，即嘗試鼓勵藝術家進入社區，期望藝術與社區營造能碰觸出新的火花，可惜當時條件尚未成熟，成果並不動人。近幾年，由於社區營造手法的創新，加上公共藝術提供更多實踐機會，藝術與社造的互動愈見頻繁，「社區公共藝術」、「藝術進入社區」、「社區營造藝術」等遂成為愈來愈值得關注的議題。

近兩年「藝術進入社區」相關議題的研討會已進行許多場次，為了延續此一主題的論述風氣，並提供第一線行動者有一發表交流的機會，財團法人國家文化藝術基金會、中華民國社區營造學會、台南藝術大學共同策劃舉辦為期三天的「在地美學實踐——社區vs.藝術研討會」。本次會議研討內容主要以藝術家進駐計畫或者由社區居民主導的社區藝術營造計畫為對象，希望邀請作為藝術產生基地的社造界、藝文工作者、培育藝術家及生產論述的學界、以及公部門參與，期待能促成跨領域的對話與學習，共同研討藝術行動持續於在地實踐的可能性，並提供政策制度面的參考。

第一天 2008年9月26日（五）		
時間	議程	
09:00~09:30	報到	
09:30~09:50	開幕致詞	張譽騰／行政院文化建設委員會副主任委員 黃明川／國家文化藝術基金會董事長 曾旭正／中華民國社區營造學會理事長
09:50~10:40	專題演講 主題：文化的想像與生產－多元時代下的地方社區文化創造	陳其南／國立台北藝術大學傳統藝術研究所教授
10:40~10:50	茶敘	
10:50~12:00		主持人：林盛豐／實踐大學建築設計學系研究所副教授
	論文發表（一） 從台灣社會的美學想像到在地美學的建立	發表人：陳懷恩／雲科大視覺傳達設計系副教授
		評論人：龔卓軍／台南藝術大學藝術創作理論研究所副教授
	論文發表（二） 在社區重思藝術——邁向新時代有機的藝術觀	發表人：曾旭正／台南藝術大學建築藝術研究所副教授
		評論人：黃海鳴／台北教育大學文化產業學系副教授兼系主任
12:00~13:00	午餐	
專題研討一：藉藝術營造深化社區（社群）運動		
13:00~14:20		主持人：曾旭正／中華民國社區營造學會理事長
	案例報告（一） 土溝農村藝術的美感歷程 2001~2006	報告人：林文泱／台南藝術大學建築藝術研究所碩士
	案例報告（二） 嘉義縣北回歸線環境藝術行動經驗	報告人：林純用／北回歸線環境藝術行動執行統籌
		與談人：林崇熙／雲林科技大學文化資產維護系教授
	綜合討論	
14:20~14:30	休息時間	
專題研討二：生態與社會療育		
14:30~16:00		主持人：鄭晃二／淡江大學建築系副教授
	案例報告（一） 與弱勢者一起唱歌：黑手那卡西——工人樂隊的音樂社會實踐	報告人：陳柏偉／黑手那卡西工人樂隊團長
	案例報告（二） 國民美術的實踐經驗：薄墨裡千絲萬縷的人生	報告人：劉秀美／畫家
	案例報告（三） 社區劇場的藝術實踐——我的社區劇場歷程	報告人：賴淑雅／台灣應用劇場發展中心負責人
		與談人：王墨林／牯嶺街小劇場藝術總監
16:00~16:15	茶敘	
16:15~17:35		主持人：鄭晃二／淡江大學建築系副教授
	案例報告（四） 以藝術發聲：台西參與式蚵貝壁畫的環境實踐行動	報告人：許秀雲／台西壁畫行動策劃人
	案例報告（五） 藝術，作為社造美好且永遠之紀念：港邊社區的藝術歷程	報告人：黃淑瑩／宜蘭縣數位機會中心淡江大學蘭陽校區輔導團隊輔導員
		與談人：康旻杰／淡江大學建築系副教授
	綜合討論	

第二天2008年9月27日（六）		
時間	議程	
09:00~09:30	報到	
09:30~10:40		主持人：薛保瑕／國立台灣美術館館長
	論文發表（三） 土地紋理與社會倫理	發表人：陳泓易／南華大學美學與藝術管理研究所助理教授
		評論人：王俊雄／淡江大學建築系副教授
	論文發表（四） 藝術進駐社區的難題	發表人：楊智富／藝術家暨獨立策展人
		評論人：顏名宏／亞洲大學創意設計學院副教授
10:40~10:55	茶敘	
10:55~11:25	論文發表（五） 體享地方美學：恢復台灣本土世界的真實感受	發表人：李謁政／雲林科技大學文化資產維護研究所副教授
		評論人：陳瑞文／高雄師範大學美術系教授
11:25~11:55	論文發表(六) 公共性的輪廓：從台北市政府文化局「城市行動藝術節」解讀文化政策中的公共性	發表人：張晴文／臺灣藝術大學藝術與文化政策管理研究所博士生
		評論人：陳正哲／南華大學環境與藝術研究所所長
11:55~13:00	午餐	
專題研討三：社區營造與藝術		
13:00~15:25		主持人：林登讚／文建會二處處長
	案例報告（一） 實踐生活美學的藝術聚落——雲淡風輕的花園新城	報告人：楊浴雲／臺灣蘭溪人文自然發展協會理事長
	案例報告（二） 夢想社區案例	報告人：廖志強／夢想文教基金會執行長
		與談人：張忘／匯川聚場藝術總監
	案例報告（三） 眷村開門一再談空軍三重——一村保存的藝術介入行動	報告人：董俊仁／臺北縣眷村文化協會總幹事 協同報告人：李俊賢／影像記錄創作人
	案例報告（四） 西鄉情藝——宜蘭市鄂王社區的傳藝經驗	報告人：陳世強／彰化師範大學美術系副教授
		與談人：陳正哲／南華大學建築與景觀學系主任
	綜合討論	
15:25~15:40	茶敘	
專題研討四：藝術與教育		
15:40~17:30		主持人：林曼麗／台北教育大學藝術學系教授
	案例報告（一） 藝教於樂II透過藝術的學習專案——山水之間的藝術遊廊	報告人：黃瑞茂／淡江大學建築系副教授
	案例報告（二） 藝能課程的公共參與——以台南社大案例為例	報告人：林朝成／台南社大校長
	案例報告（三） 活性編織——花蓮新社國小藝術綠廊的社群實踐	報告人：陳淑燕／纖維藝術創作者
		與談人：潘小雪／國立東華大學藝術與設計系系主任暨科技藝術研究所所長
	綜合討論	

第三天 2008年9月28日（日）		
時間	議程	
09:30~10:00	報到	
專題研討五：國外相關文化政策經驗探討		
10:00~12:00		主持人：鍾永豐／嘉義縣政府文化處處長
	案例報告（一） 藝術的社會衝擊：英國社群藝術與文化政策	報告人：董維琇／臺南大學美術系助理教授
		與談人：王俐容／中央大學客家社會文化研究所副教授
	案例報告（二） 澳洲文化政策意識型態檢視－文化權與社區藝術	報告人：蔣淑貞／交通大學人文社會學系副教授
		與談人：廖仁義／國立台北藝術大學藝術行政與管理研究所助理教授
	綜合討論	
12:00~13:00	午餐	
專題研討六：空間解放與地域振興		
13:00~15:20		主持人：李謁政／雲林科技大學文化資產維護研究所副教授
	案例報告（一） 讓淡水老街變成一座開放的美術館：淡水老街藝術街坊的社區營造故事	報告人：許慧明／淡水文化基金會執行長
	案例報告（二） 西螺大橋藝術兵營	報告人：李朝倉／雲林縣西拓藝術協會執行長、 協同報告人：吳依凡／台中教育大學美術系兼任講師
		與談人：孫華翔／國家文化藝術基金會研發總監
	案例報告（三） 我的大隘白雲行	報告人：張元茜／大隘藝術節策展人
	案例報告（四） 交會於歷史的迴廊——內部景觀：福興穀倉藝術介入計畫	報告人：陳一凡／彰化師範大學美術學系教授
		與談人：吳瑪俐／高師大跨領域藝術研究所助理教授
	綜合討論	
15:20~15:35	茶敘	
		主持人：曾旭正／中華民國社區營造學會理事長
15:35~17:00	綜合論壇	與談人： 張惠珠／文建會第二處第二科科長 周雅菁／文建會第三處第二科科長 鍾永豐／嘉義縣政府文化處處長 黃瑞茂／淡江大學建築系副教授 吳瑪俐／高師大跨領域藝術研究所助理教授 李謁政／雲科大文資所副教授 孫華翔／國家文化藝術基金會研發總監
※主辦單位保有臨時更動議程內容之權利		

從台灣社會的美學想像到在地美學的建立

陳懷恩

國立雲林科技大學視覺傳達設計系副教授

摘要

本文說明台灣社會在使用美學語言上的特殊狀況，說明台灣社會語言中的美學熱潮，同時描述台灣社會對美感社會的美學想像，由此確定國家美學政策中的「公民美學運動」與「生活美學運動」在美學目的與美學任務上的共通點和差異。

本文意圖說明：無論美學運動的指向為何，政府文化機制都應加強對公共性的認識，而民眾則應掌握論述與發展在地美學的契機。

台灣社會語言中的美學熱潮

美學一詞在台灣社會的語言使用率相當高而頻繁，其應用之泛，連結之廣，放眼世界，實堪稱異數。隨手舉例，如：瘦身美學、自然美學、生活美學、頹廢美學、空間美學、設計美學、產品美學、食物美學、旅遊美學……等，比比皆是。不難發現：有些專家學者在使用上述名詞時，確實已經做過比較細密的語言考量，然而我們也不應該漠視底下這種情形，坊間媒體、書籍或看板上所使用的「美學」和與美學相關的名詞多半只是一種修辭、轉語、綴語甚或贅語，實際上並不打算傳遞任何精確的概念意義。事實上，如果將上述這些「美學」稱謂或口號的中的美學一詞，置換成「藝術」、「主張」、「特色」、「態度」、「規劃」……等字眼，意義不但不會改變，恐怕還會更明確些。然而台灣社會和媒體顯然都不願意這麼做，保守的說，出現在台灣社會的形形色色美學主張，至少使用了「美學」在中文裡頭最一般的理解：關於美的學問。美學一詞，比起其他各種學科稱號和語言來說，畢竟都要更美麗而又恰當的深奧一點。

持平而論，今天無論廣告業者乃至於學者專家之所以堅持（或任意）繼續應用意義極為曖昧的美學一詞，顯然因為「美學」名詞本身具有強大的魅力或者階級象徵意味。如果能在各類言語論述當中使用這個詞彙，一方面似乎足以提昇主張者的藝術專業色彩，另一方面也會加強、深化美感格調，藉以提昇其原始產品與概念的社會階層訴求層次。就這個角度來看，我們也不妨做出一個同情的理解：現代社會在經過急遽的工商業發展之後，顯然都會要求某種達成美化產品功能和增強生活品質的裝飾技術。美學這個詞彙的被廣為應用，正代表著整體社會的語言包裝需求。唯一被忽視的，似乎就只有知識領域內作為學科而存在的美學或哲學美學，對於學院內的美學研究者來說，實在有些尷尬。

台灣各界的「美學」一詞用法，與哲學知識絕無關係，通常只和「美學」一詞所能激發的美感和深奧感有關。漢語裡的「美」字，用法本就廣泛，日本現代學者笠原仲二在其《古代中國人的美意識》中，除了論述201個與美相關的漢字外，又專門討論了漢字中「美」字的專門用法，據其文獻整理結果，「美」字出現在飲食、器物、建築、動植物、天地山川、人物、心理、倫理、語言、藝術……，幾乎無所不在。¹台灣社會的美學一詞，既然已經剝奪了「學」的意義，因此同樣分享了漢語中「美」字的豐富性和歧異性。

然而由產品實踐層面或者思想操作方向來觀察，目前台灣社會上的美學一詞又大約可分為幾個用法：1.美學＝美感、品味；2.美學＝造形藝術風格；3.美學＝設計風格；4.美學＝創造力；5.美學＝時尚。對於學院內的美學閱讀者來說，第一種語言使用方式或許是比較令人

¹ 笠原仲二著，《古代中國人的美意識》，魏常海譯，北京：北京大學出版社，1987年

安心的「翻譯」用法，至於二、三的用法，無論其出現在畫展廣告，北歐精品廣告或者「商品美學、城市美學、品味美學、品牌美學、服裝美學、使用美學、設計美學」這類宣傳詞語上，其實都只是「風格概念」的時尚化與抒情化表達，至於「美學＝創造力」和「美學＝時尚」，則都是將有待論證與捍衛的美學主張灌注在美學一詞上。²

這篇論文並不打算改變或者針貶台灣社會對美學一詞的使用方式，語言自有其生命，在地語言的活潑程度與學院傳統對概念的堅持，前者的流行與消長由市場決定，後者的傳承和使用率雖然會受到市場衝擊，另一方面還是可以依賴授課教師的語言、知識和人格魅力固守基本盤。然而我們從台灣社會語言中的美學熱潮，畢竟可以觀察到：台灣人至少在語言上顯示出了對美感和品味的積極渴望，無論這種渴望來自於教育、生活或經濟的哪一個面向，最後都朝向於建立美感社會的要求，這樣的渴望與要求，是台灣美學研究者和文化工作者應該加以重視和珍視的態度。

從美感社會到在地美學——台灣社會的美學想像

對於美學閱讀者來說，美感社會並不是一個常見的概念，至少並不是一般學術討論中的主軸概念。但是對於大多數生活在台灣社會的住民來說，美感社會或許是一個會經常浮現的文化夢想。我們甚至可以說，當代美學或者後現代美學中的許多熱門議題，對於一般民眾而言，實在並不具有迫切性。他們更關切的應當只是自己所生存居住的環境，同時也期待這個環境會是美的，是具有豐富意義的生活世界，而不僅僅只是軀體存活和經濟生存的空間。

易言之，美感社會就是住民對整體生活世界所做的美感投射與期待，這個名詞或概念指向於具體的美與生活的關係，與社會成員的品味、價值甚至世界觀都有相當密切的關係，因此，其真實性和複雜程度，恐怕也遠遠超過一般美學、美育或者設計教育者所能想像的範圍。如果我們想要具體的勾畫出美感社會的圖像，或者需要寫出一些像《理想國》或者《禮運大同章》的宏文，或者必須對本國居民的審美理想和生活品味作出相應的理解。

何謂美感？什麼是美？什麼事物比其他的事物更美？這些都是對美的價值判斷。傳統的美學觀，大部分在簡易美（easy beauty）與艱深美（difficult beauty）、菁英與大眾、高雅與通俗……的價值二分法當中擺盪，表現出來的都是某一方對另一方的壓制或者訓誨，美的價值有無也取決於對這兩極的評價。然而，當代美學工作者，似乎越來越不敢提出對美感價值

² 以當前教育部和文建會的政策說帖為例，美學指的是美感，亦即國民對美的感覺能力與感受。

的正面描述和高低評比，或者至少會改用一些更含混的名詞來說明這種狀況。原因無他，當我們面對當代多元文化的龐然大蠹時，藝術、美感似乎已經成為某種不可共量，乃至於無可評價的情緒事物。莫札特和周杰倫如何評比？米開朗基羅和朱銘如何論斷？佛羅倫斯、紐約、台北、高雄……哪一個城市更美？這些看似簡單的問題，都不再有簡單的回答，更不是單純的問卷勾選就可以加以確認的。十八世紀的美學家，曾經試圖擺脫掉政治、道德、知識和情緒感受的層面來探究美感，二十一世紀的文化學者卻越來越發現美感的文化依賴性和複雜性。

台灣引進波迪厄的社會學研究已經很久了，他對品味的社會區隔所做的討論更早為國人所熟知——不同社會階層者，其品味實由所擁有的經濟、社會和符號資本所共同決定，這些資本的承襲和累積亦無公義可言，既患寡也患不均。我們已經不再像十八世紀德國古典美學主張者那樣信任人對美的共感，即令許多人迄今仍然相信美可以提供我們安歇和修養之地。整個說來，學院中那些不再想替讀者和他人決定什麼是美的美學工作者，又能夠對美感社會的締建盡什麼力呢？

然而無論現實處境為何，台灣人民的心靈當中還是經常會浮現出某種美麗的夢影，其中之一或許就是美感社會的圖像，正如同人間心靈也常常出現對純淨生命世界的嚮往。

這種嚮往可能會有三種情形：基於文化生命記憶所產生的美感社會印象、由美感距離所產生的美感社會想像，以及通過現實批判所建構的美感社會藍圖。

對某些人來說：由於民族情感或者鄉土記憶，對過往的某個生活時段特別容易產生某種美感的追憶，讓記憶中的空間散發如黃金般的神聖光澤，簡言之：這種美感社會是一種歷史的想像物，懷舊與鄉愁的產品。不過，這種浪漫的文化理想在時間意識上會同時指向過去，投向未來。換言之，我們會以這種文化追憶作為基礎來對未來的生活世界進行描繪。

問題在於：我們的文化記憶會走得多遠？四十年前的經濟發展努力初期？那裡充滿鄉土人情的質樸之美。日治時期？那裡有移植自日本的禮法秩序。先民開拓墾殖到艋舺疊沓的時期？那裡是胼手胝足，以啟山林的世界。甚至是原民與大地搏鬥之際，野鹿水牛在蒼茫曠野中迎風望天之時？那裡是人神大地互相和解的時代。不同的文化記憶點，將會決定我們對過去和未來的美感社會面貌所做的想像和形塑，然而，台灣社會決定好了沒有？

美感社會也可能是一種對異國文化情調的共振，換言之，以美感距離為基礎，揉合了現代化——異國化追求的文化影像。我們希望都會看來像是巴黎或威尼斯，城街要像歐洲童話大道，海岸必須像地中海，山谷牧場要從瑞士或者紐西蘭直接搬來，溫泉湧出之地，只許用日文交談。

我們不太注意巴黎的市政、供水或者垃圾問題，不必在乎當地居民的實際觀感，而是被十七世紀以來一直作為文化藝術高峰表徵的巴黎所吸引；我們被巴塞隆納和畢爾包驚人有趣的建築奇觀吸引，忘記了西班牙嚴重到極點的治安問題；我們驚豔於日本城市的細膩雅致，暫時不想AV女優情慾工業如何和女權社會共存。畢竟，美感社會是一種極其浪漫的文化消費。那麼，我們準備以哪一個城市作為典範？

台灣的山林大地，經常透顯一股溫雅秀潤之氣，但是隨處錯置而非錯落有致的各種建物，怎不令人搖頭？台灣城市的天際線早被各國建築學者溫和的譏笑過，但是檳榔攤、鴿舍和違建卻又是某些建築學者極感興趣的城市產品。我們的美感社會圖像裡，要不要有辣妹檳榔攤？

其次，我們所艷羨的幾個文化都市，除了美國都會之外，至少都累積了500年以上的藝術和人文努力，說到底，他們勝出的理由都只有一個：歷史。我們的歷史又在哪裡？故事只要真實，就會動人，但是足夠讓我們說些和自己相關的故事又是什麼？

最後，美感社會未必真實存在，它或許更像是我們在對當前生活環境的批判中所形構或意識到的對立影像，這樣的影像現身要求我們，要讓自己居住的地方更像人可以生活的空間，既不是在鋼鐵、廢氣與噪音中覓隙尋縫，也不必屈就惡劣的環境品質。這種對立影像也提供了一個可供追尋的文化願景。

國家美學政策——從公民美學到生活美學

通過現實批判所投現出來的美感社會影像，絕對是社會進步的動力，西方社會從工業革命以來，曾經有過不少對藝術、設計和環境的反省運動，大抵都可以被歸類到這種文化想像當中。從這個觀點來看，陳其南教授在文建會主委任內所提出的「公民美學運動」，也屬於此一社會改造意識脈絡中的文化思考，希望能夠通過美學運動，提昇台灣視覺環境的生活美學品味。從文化層次或者宣傳策略上來說，這可能是比較務實的美感社會營造起點，無論在情緒層面或者視覺例證上都比較容易喚起共鳴。這個運動與過往的各種文化復興運動或者文化檢查政策都不相同，幾乎可說是台灣國家美學政策的真正起點，值得我們加以進一步討論。

「公民美學運動」與「文化公民權運動」是陳其南教授於2004年5月配合「文化立國」方針所提出的施政方案，³「公民美學運動」政策包括三大目標：實質視覺環境的改善、精神心靈美學的改革與藝文生態組織的健全。陳其南指出：「所謂的文化公民，強調的是公民對於文化意識之自覺性，特別是著重於責任與義務的關係，而不是單方面享受權力。順著此一

³ 文建會施政報告，立法院第6屆第1會期。

脈絡，我們可以發現台灣視覺環境污染正需要公民的責任心，藉著將『美』的實踐視為是每一個人應盡的義務，落實在每一個公共與私有的領域中，展現對於環境的尊重。如此，台灣視覺環境的美化以及藝術生態的健全將不再是那麼遙不可及。而以上述為出發的社會運動思潮，我們稱之為『公民美學運動』。⁴

「公民美學」這個概念擁有一詞多義和豐富的想像可能性，論述者希望通過美學和美感的共同夢想，柔軟而深刻的凝聚住民的共同體思維，建立市民社會中的文化認同。⁵我認為這樣的主張雖然屬於一種永遠在建構當中的文化方案，然而此一方案至少可以被解讀為以國家力量帶動美感社會形塑的決心。陳其南教授對台灣文化願景的描摹，其規劃內容主要接槩於兩個部分：第一個部分要求提昇台灣視覺環境的生活美學品味，進而創造出美感的氛圍，亦即環境的美適性（Amenity）；其次則是希望通過公民美學自覺意識的提升，健全藝文生態。前者說的是「地美」，後者指的是「人美」。

以國家力量來帶動美感社會，必須要做相當周詳的擘畫，也必須要有更多的耐性。就「公民美學運動」三大目標的實踐來看，我們所需的文化耐性恐怕更大！這三個目標都關係到社會的整體美感和文化氛圍，然而社會空間及其成員的氣質，無法憑藉立法或者公權力來養成。一個通過法律達成整潔、高服務指向目標的國家，可能也會是一個生活空間機能極其明確的社會，但是這似乎並不是我們夢想中的美感社會。道理人人都懂：不守交通規則是違法的，但是沒氣質並不違法。精神心靈美學與藝文生態組織，似乎也面對同樣的狀況。

由於政治因素，公民美學運動在現實上並沒有被完整的推擴出來，然而這個運動的提出，卻奠定了國家美學政策的理念基礎。目前繼起的政策是生活美學。從公民美學到生活美學，在美感與環境營造的講求上應當是一致的，但是生活美學一詞在文化主體性的追求上顯然較為鬆脫，這樣的鬆脫固然減緩了政治氣氛上的緊張，不過在文化動向上猶待觀察。或至少，公民美學是相當準確而明白的在地呼聲，社會運動和反全球化的意味也呼之欲出，生活美學雖然可以看做是追求美感社會目標的延續，卻又更多的引向中性的、對美感環境與社會和樂氣氛的欽慕，在深層處則是對普世價值的呼應。

生活美學究竟指涉什麼內容？它可能是下列幾種主張的縮寫：

⁴ 陳其南，公民美學運動在台灣，書香遠傳，第15期。2004

⁵ 我明白陳其南教授認為：族群融合與建立台灣文化的主體性，必需依賴「文化公民權」運動來促成，如果提倡與建立「文化公民」的共識，應可催生一個成熟健全的公民社會；並且希望追求多元創造的文化力量，跨越政治或族群立場，成為凝聚公民認同的共識基礎。換言之，通過維護多元文化發展的空間與平等權利，就能化解分裂的台灣，從而建立審美的文化共同體。這是一條從倫理規定美感的道路，未必順遂。不過，如果我們從全民美學的角度看去，反倒會看見一條由美感支持倫理的路徑。然而這條美學道路，不論從解決問題的方式和願景來看，都還帶有德國古典美學—至少是席勒的思維，人可以通過對美的感受，獲得能量，再求政治上的改變，亦即利用感性的力量來支持理性的作為。然而席勒以人和藝術的獨特性來支撐對美的信仰，當我們面對後現代社會的特殊情境：藝術不再以美作為解釋世界的唯一方式之時，這條道路是否可行？就必須再提出更令人信服的論證。

1. 生活空間的美化。
2. 與生活相關度較高的美學生產與美學活動。
3. 支持生活所需的美學生產與美學活動。
4. 生活即文化，生活美學亦即文化美學。
5. 「生活即美學」的哲學主張。

憑良心說，我最喜歡最後一個命題，這是東方思維中最容易發生也最親切的想法，但是我也相當清楚，這個想法反倒是在我們的政治論述當中最不可能出現的答案。在常識思維中，生活美學一詞當中的「生活」就是一般意義下的社會、經濟與生存活動。因此，生活美學的主張者認定生活之中處處都可以發現美感，也應當由此去面對生活本身。從禪宗到杜威，這樣的美學思維並不令人陌生。

然而從黃才郎先生的受訪內容來看，「生活美學運動」卻不是這種哲學精神的體現，黃才郎先生主張：「生活美學運動」計畫將立足在「美學啟蒙」、「美麗台灣」的理念上，目標在提升民眾的美感素養、創造美感城市、深耕美感環境。生活美學的四年計畫包括：以種子教室、生活美學主題展等方式推廣生活美學；開辦生活美學體驗營、出版生活美學系列叢書；推動地方美感扶植計畫以提升地方城市美感、遴選六個城市推動國際級地標環境藝術創作計畫；另希望地方團體自發性參與，推廣鄉土藝文活動、美化環境、出版專輯、開發特色商品等。從這些說法看來，文建會的生活美學運動其實就是美育——與生活結合的美感教育。⁶

生活美學運動雖然以國民美育作為關懷點，同樣也會關心周遭環境的美適性，從文建會的說帖來看，生活美學運動其實就是完全與社會學語言和政治語言脫鉤的美感社會建構活動，而其實質作為則是推動美育深耕、突顯地方和鄉鎮特色、建置超大型公共藝術作品。假如我們暫忘此一政策在執行面上將遭遇的地方 權力搏鬥、城鄉競逐，稱其為點線面的國民美育或公共藝術主張，亦無不可。

生活美學一詞在政治身分上的虛歉或者概念上的模糊，本來未必是壞事，反倒可能賦予台灣社會和藝術工作者更大的想像空間，甚或產生「一個美學，各自表述」的論域，如此一來，既能在政治修辭學上留下了更多轉圜餘地，又能開啟文化政策論述的空間，應該是在

⁶ 漢寶德先生相當委婉的指出：「普遍提升國民美感應該是文建會很重要的任務，因為國民若欠缺基礎的生活美感素養，文建會的很多業務根本推動不了，台灣就很難跟先進國家比較。這是長久以來的問題，本來應該從教育著手，教育部沒做，就由文建會來推動。」表明了他清楚的觀察到生活美學運動其實是一種美感素養的基礎教育措施。

目前可被接受的中性方案。然而這個力求與政治目的脫鉤的文化政策，最後會不會是對美學純粹主義、精英主義和形式主義的回歸？

即便如此，公民美學曾經注目過的公共性議題，在生活美學的論述中也不應該被忽視或解消。陳其南教授當初所指出的：「環境美適性的重要特質在於它的『公共性』、『自覺性』，也就是說它不是個人獨力可以提供或完成的，卻是每一個人都避免不了的共同責任。」在今天仍然適用。仍有歧義的在地美學，似乎也是美學研究者和文化工作者可以嘗試更清楚表述其美學思維與文化態度的契機。

美學的公共性議題

當國家或者政府想要介入藝術或美感問題時，應該先確認公眾藝術活動的目標或走向，本自不同：

公共藝術或公眾美感活動的目標	活動性質	主體	考量
自發性的公共藝術 Art of the people	本有的美學活動	民眾	表現性
共決性的公共藝術 Art by the people	協議與設計的美學活動	民眾 業者	機能與公眾品味
規劃性的公共藝術 Art for the people	設計的美學活動	公部門、國家或 地方文化機制	機能與服務、藝術性、 審美或文化教育

由居民自發製作與安設的公共藝術與生活空間設施，最容易表現文化或者傳承在地文化傳統，即使因為住民特性展現出某些外來的、異民族混合的文化特色，但畢竟與其生活相融相適，因此也會創造出新的在地特徵。由人民自主自發的美感或者藝術表現活動，關聯到生活的表現性，其成效應當由市場決定。

共決性的公共藝術與美感空間營造，是通過社區共識和協議、說服過程所出現的活動，多半與社區的經濟活動型態相連，或者為了吸引顧客從事商業活動，或者服務遊客，因此多半顯現出強烈的功能取向，但是在視覺與文化特色的統一性上通常略嫌紊亂。

設計性的公共藝術與公眾美感活動，亦即政府公部門依據人民的需求所提供的藝術活動或美感設施，經常擺盪在設計性與藝術性的爭端上。設計的精神並非追求完美，只求適切或更好。因此由專業設計人才所提供的視覺環境的統一，甚或文化造型的代工，其判準無它：民之所好者好之。至於藝術家根據文化和教育的構想，企圖提供給大眾的藝術作品或活動，其判準則是藝術品質，其價值高低原應交付給豐富而熱切的藝術討論，卻通常只造成社會爭議。

承上而言，政府或者相關行政單位對於視覺——可見世界的掌控方式，通常只有一個終極概念：秩序即美。事實上，秩序即被管理。近代國家達成視覺秩序的方法，通常承襲文藝復興建築家或者太陽王路易十四的做法，幾何化，統一，將一切納入透視和視野當中。這樣的規劃呈現出一個被嚴密管理的有序的，因而也是飽含階級性的空間，但是，我們很難要求生活者和機能需求者心甘情願的承認這樣的空間，承認他們眼前的這種視覺世界是美的。台灣近年來的造街和市容整頓計畫經常被居民詬病的原因，不外乎此，因為它從根本上就剝奪了民眾的表現活動。表現活動可以規範，適當的限制有時也能激發表現力，進行文化創意活動，但是並不應該以行政力完全取代。歐洲城市為我們提供了一些模式，台灣觀光客常常報到的德國中世紀小鎮羅登堡（Rothenburg），所有的商店市招都必須使用中世紀以來的鑄鐵材質與鍛造風格，嚴格限制霓虹燈和壓克力招牌的出現範圍，就算麥當勞也不例外。

不過，我們的確缺乏另一種管理——空間的管理，我們不難發現，台灣的城市空間原則上不歡迎行走、站立和觀看的人。即使我們不能或者不敢提出歐洲議會史特拉斯堡（Straßburg）把道路還給行人的終極主張，至少也應該嘗試著讓我們的住地成為可以居、可以遊的地方，最簡單的方法，恐怕就是讓城市不再只是停車場，而是人能走路的地方，並且創造許多可以穿梭、停留、駐足的點。讓巷道成為孩子可以嬉戲的空間，同時消防車也進得來。這無疑是台灣人在建構或者夢想美感社會影像時所遭遇到的巨大障礙。⁷

底下我將以一個遙遠的譬喻來談論關於公共藝術中的藝術家問題，希臘神話裡頭曾經提到一個遠近馳名的牧羊人Cerambus，他是海神後裔，既是第一個將蘆笛製成排笛的藝匠，也是首位演奏七弦琴的高手。居住在山林水澤中的寧芙水靈（Nymph）會幫忙他聚集羊群，Cerambus則用美妙的音樂回報她們。這些水靈有時甚至會離開她們的居處，隨著音樂舞蹈歌唱。暴風雪將至，人羊神警告Cerambus不要把羊趕到高地，然而他不但將羊群帶到更高的地方，同時還和諸神議論水靈的出身，講述海神與水靈間的誹聞軼事。結局是：水靈

⁷ 或許讀者還會注意到一個讓人氣餒的問題：羅登堡有超過700年但是又保存得相當完整的古城，有德國文藝復興大師李曼許奈德的木雕巨作《最後的晚餐》和基督聖血。史特拉斯堡有被歌德譽為德國民族藝術高峰的大教堂，又是阿爾塞斯黎思林白酒的集散地。我們有什麼？浪漫一點說吧！至少，該有一群希望自己的城鎮成為美麗世界的人。

頗為震怒，**Cerambus**的羊群在風雪中消亡，他自己也被變成鍬形蟲。

這個故事當然是用來告誡藝術工作者不要憑恃高貴和神聖的藝術血統，就想蔑視和嘲弄觀眾，或者妄自尊大。當然也可以引申成：藝術工作者不要隨意參加研討會或者對公共事務發言。從另一個角度來看，這個故事也訴說了一個相當古老的美學訓令：藝術有一定的魔力，可以使人（藝術家自身與藝術參與者）暫忘生存的限制，然而生命次序若因此而紊亂，藝術和美感的追求仍會被壓制。

用這樣的文字來談論藝術，不免讓人有不敬之感。事實上，鍬形蟲以及用**Cerambus**命名的獨角仙，或許是全世界兒童都為之深深著迷的生物，它們出現在動物園、生態農場，拍攝成將其稱為王者的動漫畫，各類玩具，比較碩大的活甲蟲，甚至出現在台灣各大百貨公司書店的專賣櫃上。在我看來，這些狀況和當代藝術家與藝術的社會用途仍然相近——藝術家和藝術必須被計算產值。⁸

由於我的藝術成就甚微，絕無被變成鍬形蟲或獨角仙的危機，因此我更能注意到這個故事裡頭對觀眾反應的描述，以及藝術工作者應當記取的教訓。我所借用的譬喻來自西方，卻和今天的主題相關，當我們討論美學與藝術的公共性議題時，應當不要忘記：藝術源自於人類對美感的自發性追求，藝術活動的參與者會因為藝術而超拔出自己的生活層次與限制，觀眾則會對美妙的藝術施以回報，然而當藝術家自恃高於群眾時，觀眾會懲戒這些嘲弄與背離她們的藝術家和藝術品。

一個遙遠的譬喻之後——在地美學從何開始？

相對於政府文化機制對公共性的認識，我其實更期待於在地美學的發展，亦即地方美學意識的覺醒與萌現。這種美學來自於對土地與身體的依戀，對歷史記憶的依賴，對現實的適應和批判，對未來願景的規畫和想像……種種「詩意的居止」。然而台灣的在地美學工作者卻相當弔詭的朝向同質化發展。

所有社造工作者和公共藝術執行者，早就已經朝向社區本身就是文化展覽場所和場域，而非僅止於在社區中經營文化展覽場地這個大方向前進，但是這種將所有物件連結在一起，藉以創造意義的活動，卻又展現出驚人的相似性。

⁸ 當然，上述這些說法，真正的美學家或許並不以為然，席勒就曾指出：「人之勤勉不如蜂，靈動不及蟲，獨有藝事，人可稱雄。」靠著藝術的創造與華彩，人證明了人之為人的獨特性。

在地美學工作者早已明瞭他們必須透過文化美學來建立價值，借助體驗經濟和美學體驗來發展商業產品，經由視覺設計師的專業協助進行品牌設計與包裝設計，然而這種做法卻為何未能清楚的展露出在地性？

原本應該作為文化展覽場域的鄉鎮與社區，卻仍醉心於展示主題展覽，企圖描述特定區域的歷史記憶，主題越精確，就越被正式宣告為已經遺失的生活，被選取的事物也喪失主體性而成為他者。

這種困局應當如何加以解決？

在社區重思藝術 ——邁向新時代有機的藝術觀

曾旭正

台南藝術大學建築藝術研究所副教授

Rethink the Art in Community: Towards Organic Arts in New Age

By
Tseng, Shu-cheng*

摘要

公共藝術開啟了藝術與社會／社群／社區對話的新領域，在當前人類社會愈來愈普遍朝向民主發展的進程中，這種對話特別受到期待，但純藝術與公共藝術的爭議卻也不曾間斷。本文將此種爭議界定為居於邊陲的新藝術對「慣行藝術」的挑戰，並藉由指認慣行藝術的特徵來突顯出藝術家的處境。在慣行藝術的結構框限下，藝術家走向一個強烈執著於自我、與外在世界對抗的生命基調，養成一種突顯小我的習性，其結果是個人受苦而藝術作品也無益於社會。

本文主張對慣行藝術的反省可以有諸多方向，其中之一是，藝術家去除小我的執著走進社群，以其獨特的藝術創造力來與人互動，共享美感經驗。這是一個與慣行藝術截然不同的方向，暫且稱之「有機的藝術」，它可以是一股新的支流匯進目前世界上正蓬勃發展的寧靜革命大河中，在那裡它的同行助伴有人本教育、有機農業、生態建築、全人醫療等等，而這些力量所促成的社會條件也同時成為支持新藝術觀點、新作品的重要元素。最後，我們強調藝術家投身這股改變世界的洪流中，除了是敏感於世界新趨勢的利他行動，更是為自己找到一個有利於自我証成的修行之道。有機的藝術是一個可以同時為藝術家與世人創造幸福的行業。

關鍵字：慣行藝術、社區、有機藝術、社區營造

前言

現代藝術講究創作的獨立性，強調作者與作品的孤高特質，此一觀念在狹義的「藝術圈」內被奉為顛撲不破的最高價值。但是當藝術走出這個圈域，與社會、社群或社區碰觸時，這價值立即遭遇到挑戰，因而在兩造遭遇的過程中，不僅藝術創作者感到痛苦，與創作者互動的社群或民眾也深感不解。這樣的衝突，在當前民主制度日益深化的大趨勢中必然有增無減，現今，人民要求參與公共事務、公共資源應該共享、相信社區的力量與在地智慧等觀念，愈來愈成為普遍的價值，由此衍生出社會對「公共藝術」如何發揮公共參與的作用有特別的期待。

當然，藝術仍有相當大的空間可以圍構出自足的圈域，只要藝術家不涉及圈域外的人事物，只要他不用到公共的資源，甚至只要他不在意圈外世界的看法。然而，圈外的世界隨著文明的進化，人類心智與心靈的提升，開始衍生出集體對於「美」「善」的追求。當這些新時代的動機訴諸行動時，自然會向慣行的藝術領域尋求協助，不論是創意突現的能力、造形拿捏的技巧、議題的詮釋角度，都是取法的對象，有助於創造出美善的實質作品並提供深刻的經驗。

這是一個機會，藝術要在三條路中有所抉擇：一是由此積極向外拓展出更寬闊的空間，有助於人類進化；或者是繼續自限於慣行的圈域，不斷內縮自戀終究失去立足之地；或者第三，藝術割讓出一個稱為「公共藝術」的次領域，在總的圈域中策略性地製造出一個曖昧的「他者」，時而以之回應社會對藝術的要求發揮擋箭功能，時而視之為藝術的末支，被嘲弄的對象。

目前，顯然是在第二條路和第三條路之間擺盪，「公共藝術」因此成為一個被特別對待的範疇，在一個相對邊陲的位置。然而，雖然處於邊緣位置，它卻時時映照出藝術面對公共議題時的窘境，甚至它在邊境發聲卻幽微地傳來藝術可以大幅向外拓展的訊息。近年來，願意正向面對「公共性」議題的藝術家愈來愈多，他(她)們的確開始就「如何找到可以切入的公共議題」、「如何將社會構成當作素材加以塗彩、雕塑?」、「切入議題時藝術家扮演何種角色?」、「藝術行動要發揮何種作用?刺激?反諷?警示?救贖?提升?」等等問題有所思考，也藉由實際的行動或作品具體地試驗與摸索。在評論上也開始提出「新類型公共藝術」(new genre public art)、「潮間帶藝術」(littoral art)、「參與性藝術」或「對話性創作」等主張。

本文嘗試將這個問題的關懷點從「藝術圈內的中心與邊陲」的內部矛盾拉開來，提升到更高的層次來觀照它。譬如由人類三大領域(The Big Three)(藝術、科學和道德)的高度來思考「藝術在當前人類生活中的角色」，從中看出當前慣行藝術的處境與特徵，並了

解個別藝術家所受限制。基本上，我們認為藝術與公共性的衝突並不是內部的方法論問題，探究的目的也是要在慣行藝術的圈限中為公共藝術找到位置以彌平爭議；相反的，我們主張新的藝術觀，讓藝術能善用其獨特的創意力量，匯進目前世界上正蓬勃發展的寧靜革命大河中，這新的藝術觀暫且稱之「有機的藝術」，它是一個可以同時為藝術家與世人創造幸福的行業。

慣行藝術及其困境

在歐美，慣行藝術與公共性遭遇而引發爭議已有四十年的歷史，初期的爭議來自藝術家與公眾的對立，公眾對於進入公共空間的藝術作品不以為然；後期的爭議則源自藝術圈內部，是捍衛慣行藝術者與新類型藝術家之間關於藝術價值的爭論。這些爭論的發展結果是，在我們的社會中逐漸形成一個具體的範疇，稱為「公共藝術」，而且是一個足以挑戰慣行藝術的邊緣性存在。藝術評論家派翠西亞·菲力浦絲(Patricia C. Phillips)言簡意賅地指出了這樣的現象：

公共藝術因為挑戰了現代主義在藝術領域裡畫地自限的傳統作法，而淪為藝術論述裡一個邊陲的聲音。弔詭的是，也是這樣的位置，讓公共藝術充滿興味。位居邊陲，反而有其視野，得以用一種批判的角度來觀察機構文化與民主參與之間的關係。

菲力浦絲(2004:75)

長期以來，藝術被界定為個人的，屬於藝術家的，因此對藝術的討論始終在藝術家的技術上、創作意圖上打轉，直到大眾消費的社會來臨，民主的理念普遍了，才催動藝術界不得不注意到觀賞者，因而漸漸地有關藝術欣賞、大眾的美感經驗等的理念開始進入歷史的排程。然而，仍然有許多已取得重要社會地位的藝術家無視於此種趨勢，採取一種藝術菁英化的想像持續捍衛著「藝術的自主性」。譬如雕塑家史密斯就挑釁的說：「除了藝術家，沒有人了解藝術。」藝術領域內的人試圖區隔藝術家與非藝術家，他們想界定什麼？區隔或護衛什麼呢？

「純粹性」是最常被使用的策略性主張。「藝術原本應該是一種純粹，但太多公共性的複雜訴求，迫使藝術家無法再回歸到創作的純粹。」¹(林志銘，2006:71) 再進一步看，所謂的純粹往往就是指形式的講究，1960年代的評論家貝爾提問：在所有能感動人的作品中共

¹ 這是我們隨手從藝術雜誌中取得的典型的說法，林志銘在一篇題為「公共藝術，假公共，殺藝術」的文章中，這篇文章的名稱就生動地直接呈現出藝術與公共藝術的爭議，所引的文章就是在這篇文章中，作者引用一位藝術家姜憲明的告白。

通的特質是什麼？他主張是所謂的「顯眼的形式」(significant form)，「在作品中，線條和色彩以一種獨特的方式連結，某些形以及形之間的關係讓我們感動，這些關係以及線條色彩的連結形成令人感動的形式，就是顯眼的形式。」(Bell, 1958:17-8)不論是就作品形式或作者創作方式來強調純粹性，往往很快就滑進「純粹與不純粹」、「精緻藝術與假藝術」、甚至「真正的藝術與媚俗的藝術」的區分上，因而引來爭議。凱思特就指出這一類言論呈現的矛盾是，一方面假設了真實藝術的普世性，但另一方面又堅稱群眾從來不能享受審美經驗。亦即，「一半真心想要召喚社會主義的革命，讓這種美學啟發真正能具有普世性，但不能避免的，他們又很快的屈從於高級藝術的精英主義，並且因此把世界分為高級藝術菁英和沒有才華的多數人。」(Kester, 2000:61)

關於慣行藝術如何堅持己見試圖區隔自己與外界，而進步的藝術家又如何嘗試去說服前者，雙方的種種論述已經隨手可得，在此不再贅述。但我們要提醒：何妨想想為何在社會中有那麼多可以被辨識的「行業」或「專業」中，似乎只有「藝術」這一「行」必須一再地用「我們在做什麼」以及「我們的作品是什麼」來證明自己，不斷地強調「我們不同於一般人」；但是這努力卻又成效有限，所以只好一再述說？其原因之一或許是，在這個愈來愈趨向個體原子化、講究分工以追求效率的社會中，藝術的屬性相對不易被納入僵固的模子中；但藝術家面對社會的大趨勢，卻為了脫隊而不自覺地焦慮不安，以至於需要透過言語來提醒他人，其實是在提醒自己。藝術家出於自衛的本能，不得不強調「藝術家不同於一般人」來界定區隔，試圖打造自己的「專業」形象，但是，藝術家不妨想一想，如果藝術真的在這社會中成為一種專業，對個人是幸或不幸？而這樣的發展是符合藝術的或著違背藝術？如果個體的關切與總體的發展有所衝突，但總體的形象又是靠個體行動才形塑起來的，個體該如何抉擇？這是典型的社會學上的難題：結構與行動的糾結。在藝術上展現為「慣行藝術」與新行動的糾結，就此一困境，藝術與其他領域一樣，都需要透過思惟反省和行動來加以鬆解。

到目前為止，我們已在行文中多次用到「慣行藝術」這個詞，但未對它作說明，但讀者應該已經從文字脈絡中稍微熟悉它了，我們且在此加以討論。「慣行」(established)一詞，用來形容社會中的行事系統的狀態，各種行事經過時間的累積之後，通常在理念的層次建構了規範、判準，也在具體的行動層面建構了程序、控制、矯正的機制。不僅形塑了結構性的關係架構，也不為人知地伸入社會成員的生活歷程中指導其舉止抉擇。作為構成社會的小小片段，我們幾乎無可選擇地被捲入先於我們而存在的這套系統之中而不自覺，且因著我們的參與、奉行，這個系統可以持續、甚至增長廣大。直到某一個靈光乍現的剎那，我們對於自己的處境有所察覺，有機會提高審視的高度，並透過批判性分析的協助，我們才能看到長久以來習以為常的這個架構以及深陷其中的自己。有所覺察的個體，或許試圖改變它，或許無奈地接受它，無論如何，慣行系統不停地運轉著，在每個領域中運轉著，不論它是否遭遇挑戰。

在我們的社會中，「慣行系統」無處不在：「慣行農法」使用化肥、農藥，無視於土地的生機，鞏固市場的商業邏輯，無視於人性的需求；「慣行教育」採取能力分班、填鴨教學和體罰，無視於生命有待啟發，師生的人性需求；「慣行建築」則服務資本家，趨附流行並耽溺於視覺形式，忽略了建築的社會責任與創造幸福的可能。「慣行商業」鼓勵競爭，運用廣告、哄抬流行等手段鼓動消費以追求利潤，無視於消費者的真實需求，也不在意產品對地球與人心的傷害；「慣行藝術」呢？它強調藝術家孤芳自賞，捨棄美感的追尋，為標新立異而豢養內在的小我(Ego)，無法自制時只好運用虛無主義和相對主義兩項法寶，膚淺地撿拾哲學家與社會學家的牙慧在社會中自言自語，無視於藝術在新時代中的可能角色。

我們只簡略地描繪農業、教育、建築、商業以及藝術的慣行系統，從中就可看出彼此間的共同特徵：以追求短期的利益為目標、強調效率和產量、向內且關注局部而疏於觀照整體、鼓勵個體與個體競爭因而一再突顯私我。從這些共通性我們可以察覺其中有一股力量貫穿這些慣行系統，儼然形成一股歷史風潮，但我們不知道該如何加以命名。有些人以「現代主義」統稱之，里克爾稱之為「共相文明」(universalization)，未來學學者拉胥羅(E. Laszlo)稱之「被理性支配的現代世紀」，理性、機械、全球化、消費至上、經濟成長是它快速擴展的主要動力，但也是為它帶來衰落的遠因。

藝術家的我執與藝術的自限

在慣行藝術的影響下，個別藝術家的藝術觀和價值觀明顯內造化，愈來愈向內自我圈限，以至於時時與外界產生衝突。漢寶德在強調美育時，指出現代藝術揚棄了美感的追求，而轉向情思，藝術作品因而也有極大的改變：

現代藝術重視的是情思，但藝術家並不是哲學家，因此只能從個人的感受中發展出來，藝術成為他們個人想像力的發揮與個人對外在事物的闡釋。有了一定的觀點與議題，再設法找到表現的方式。因此他們沒有想到美的存在，覺得技藝與藝術無關。……除了形式主義的藝術家之外，現代以來的藝術基本上與美感分家，已經稱不上美術了。……尤其是後現代以來的前衛藝術，不論理論與創作上，都與視覺的愉悅無關，大多都是考驗觀眾想像力的東西。

(漢寶德，2006:174)

觀察美國現代藝術發展的雷西(Lacy, S.)也進一步解釋這種常見的現象，其根源來自藝術家的習性，而其背後則是現代主義的影響：

近年來藝術裡最常見的爭議主要來自於一種製造衝突的習性，而這有部份是現代主義藝術家模型的產品。藝術家獨自一人在工作室裡掙扎、創作，在不同的年代中，總是使得個體與自然、文化、社會、或藝術世界本身對抗。我們也許可以辯說，這種英雄式的傳統，強烈的個人藝

術實踐，也許在維繫純粹個人主義式的表達上還有些價值，因為它可以用一個外在的角度來觀察社會。但在公共的創作領域裡，在可見的文化中，這種藝術實踐的慣性則遭到挑戰。

(Lacy編,1995:228)

從榮格心理學的概念看，藝術家的這種習性其實是一種突顯「小我」(Ego)的表現，不僅出現在藝術家身上，甚至可以說是現代人普遍的一種生命處境。幾個世紀以來，一再突顯「小我」的人類發展方式，已被指出是給人們帶來痛苦、災難的主要原因(Tolle, 2006)。身陷於慣行藝術領域而不自覺的藝術家，在這大趨勢下，不由自主地走上突顯小我的路，成為應和生活苦難的重要表徵管道。創作者以自身為基地，挖掘個體的不滿、孤獨、荒謬等經驗，在互為主體的概念掩護下，過度將這些經驗膨脹為人類普遍的處境；另一方面，這些創作者也自我設定其任務是「指出問題」而非「提供答案」，看似謙抑，其實掩不住的是「自視為先知」「居指導地位」的驕傲表現。

即便我們肯定藝術家的動機：以其敏感的神經體會到人類處境的苦惱，進而以特定形式與過程加以突顯，但我們也要認真地檢視他們接下來的行動策略。因為徒有良善的動機，沒有良善的行動策略，通常反而導致更嚴重的惡果。許多創作者在「動機與行動策略」上並沒有具體的思考，只是直覺地反應與行動。如同處於青春期的動物，受體內激素的催動，感受到環境的束縛，但因為無法看清自己的處境，僅能不由自主地以激烈的方式回應，遂表現為爆烈的行動。他們吶喊、自殘、訴諸暴力、自言自語、自戀，幾乎都只是直覺的反應。創作者若從憤怒、不滿出發而從事創作，其結果不過是在這種痛苦的處境火上添油，甚至讓自身也成為引發痛苦的另種媒介。如此一來，既無法解決自身的處境，更多時候，它又成為無病呻吟強說愁，根本不能對人類處境提供一點點正面的助益。

受制於小我而身受其苦，其實是亙古以來人類即面對的，只是當今的社會讓處境更加嚴峻。因此，佛教徒修行最根本的挑戰就是「對治我執」，認為人之所以有種種痛苦，都來自於錯誤的理解，而這個誤解來自於一個源頭——執著於自我。從無始以來，我們就一直耽溺於自我，它是我們認同自己的方式，它是最愛，但有時候卻又是我們的最恨。我們所做的、所想的或所擁有的每一件事物，都是為了要確認它的存在(宗薩蔣揚欽哲仁波切, 2007)。而基督徒則教人「愛人如愛己」，基本上也都是要引導人設法捨去「我執」。

追求改變與改變之道

藝術家能否看到深受慣行藝術影響的自己其實有著錯誤的理解，而願意追求改變？甚至相信自己的改變可以促成群體的變革，整體走出慣行藝術的桎梏，開創嶄新的可能？新的

藝術觀，新的藝術品！

關於藝術的遽變，新舊的更迭，我們贊同藝術評論家丹托在【藝術的濫用】書中所主張的藝術史觀，「一件物品得以成為藝術品，是與它所在的藝術哲學環境有關的。」他傾向於把藝術史看成一種精神成長的過程，以1960年代的藝術為例，彼時的歷史的確達到了一個新的層次，讓那個時代成為一個任何東西無論多麼平凡都可能成為藝術品 (Danto, 2003)。那麼我們這個時代呢？它是否提供了新的藝術哲學環境，足以支持個體勇於改變？或者，是否有愈來愈多的個體開始改變自己的作為，因此形成了新的藝術哲學環境，需求新的藝術？

就大環境而言，的確有愈來愈多的人開始在各個不同的領域作改變。未來學學者拉胥羅廣泛地比較分析世界各地的社會發展狀況後指出這個趨勢：當今的人類社會有愈來愈多人願意改變自己的喜好，重新調整事情的先後順序，甚至改變既有的價值觀和信念，這樣的發展已經掀起一股「沈默巨浪」。它所帶來的轉變，「由以量為重的消費，轉移到體貼環境、永續和生產、使用的倫理；由物質與能源為指標的生活型態，已逐漸轉向自動自發的簡樸生活，以及追求新道德與大自然調和。」(Laszlo, E.:173)集創業家、環境經濟學者和演說家於一身的霍肯(Hawken, P)蒐集了許多在世界各國出現的社會運動資訊後，以鳥瞰的角度指出，有一股世界最大的運動正在發生，但人們普遍還沒注意到它。但他強調，這股有史以來最大的運動不同於之前的社會運動，它是一個不需要認同的覺醒運動，「當代的運動在不知不覺中回歸到軸心時代²的善意，而且集體地形成覺醒的基礎。但它是個非常不同的覺醒，因為它包含了深入了解生物學、生態學、生理學、量子物理學和宇宙論。」霍肯強調這運動是個「無限的遊戲」，加入遊戲者的身分愈來愈多元，非政府組織者、保育主義者、生物學家、永續農業鼓吹者、綠色建築師、無國界醫師工程師、詩人、環境教育者、佛教徒、基督徒、沈思者、女性主義者、回教徒、社會企業家、社區營造者、藝術家……(Hawken, 2007)

不論是否過度樂觀，認知到這種改變趨勢之後，他們都鼓勵們要加入行列，最終可以企成人類的進化。他們建議世人可以從自身的改變作起，最常被引用的激勵之詞就是甘地所說的：「要改變世界，就要先讓自己成為改變的一部份」。霍肯鼓吹所有的人和機構，「都要以正義和生態學的首要原則為基礎，從生命中學習，從下到上重新想像這個世界。」拉胥羅則具體地鼓勵藝術家也要有所轉變，「真正的藝術與文學作品把人融入人群，透視結合了彼此、人與宇宙的關係，賦予人類對生命與自然一體的永久直觀一種可認知的形式，乃是與萬物共生同愛與和諧的靈感泉源。因此，藝術應該對大眾發聲。」「偉大的藝術不會因面對廣大人群而失色，反而可以更有效地促進公益。」(Laszlo, E.:203)

² 軸心時代(Axial Age)是指西元前七百年至西元前二百年之間，人類社會非常重要的時期，哲學洞見源源而出，如佛陀、老子、孔子、蘇格拉底、柏拉圖、耶利米、希樂爾祭司等等聖賢及其作品。

有愈來愈多藝術家接受了藝術家應該走入社會對大眾發聲的主張，所以蘇西·蓋伯利克(Suzi Gablik)主張一種「連結性的美學」(connective aesthetics)。在這觀念下的藝術，植基於「傾聽」本身，它把自我與他者交織在一起，提供一個透過經驗的流動。它不再透過自我去定界限，而是透過相互的同理心模式而擴展到社區，這種藝術以傾聽者為核心，而不是以視像為依歸，它無法透過個人表白的方式被理解，只有透過對話才能完整呈現。(Lacy編, 1995: 100)凱思特則主張「對話性創作」，藝術家和他人合作，在過程中彼此間的認同感是創作的必要元素，經由它可以促進人與人間互惠性的交流活動，跨出自身的生活經驗，與他人建立起一種更富有同情心的關係。(Kester, 2000:236)

如前所述，一般鼓吹對話創作或社群藝術，多從社會責任、文明趨勢或者道德的角度來召喚藝術家，我們支持這樣的策略，但我們更要強調，投入社群也是藝術家自我的救贖之道。藝術家如果能善用他的獨特能力，在社群中一心一意地利益他人，則在歷練中自然而然地消除了小我，反而是最究竟的利己手段，也才能掌握幸福的源頭。許多宗教提供給人的心靈處方，都以「奉獻」作為解決我執痛苦的良方，奉獻正是利他合群的同義詞。

在新的時代中，願意以利他為目的的藝術家，可以和社群中其他背景的成員合作貢獻一份心力。「藝術家以他擁有的審美觀，正如改革者所具有的科學背景，以及福音傳教者所具備的宗教一樣，容許他們超越自身所處的特殊社會和文化地位，來介入到某一個社群的自我體現。」(Kester, 2000:217)當社群得以成形展現，同時間個體的小我便萎縮於無形，亦即，在成就群體藝術的同時，藝術家的自我也得到証成。

在社區利他並自利

在前節有關慣行藝術的討論中，我們指出慣行藝術的若干特徵，在此我們藉用對偶的方式來突顯慣行藝術之外的更多可能。我們引用對偶的概念，並不是支持簡單的二元觀點，認為世事非黑即白；這些站在慣行藝術對立面的特質並不合組為另外「一種」特別的主張，而只是一種提醒。很輕易地我們就可以列出十幾個對比的性格描述來：孤高—合群、小我—奉獻、揚惡—揚善、單向—互動、苦澀—甜俗、成果—過程、求快—慢活、自利—利他、獨佔—分享、僵化—彈性、獨白—對話、利益—價值、面向過去—珍視當下。所有這些排在右側的詞，個別都挑出慣行藝術的特徵，而這些特質彼此也有若干互相重疊之處，其中「為群體奉獻」、「與人互動分享利他」、「彈性對話重視價值」等是最明顯的。

反思慣行系統的目的不在於建立與之對立的另「一個」系統或意識形態，但為了討論方便，我們不得不尋求一個本身即蘊藏著變動之特質的詞來指稱可能的行動方向，因此我們

暫且將「慣行藝術」的替選行動稱為「有機的藝術」。有機的藝術觀以共享、合作、互動等為基本動機，有賴於藝術家對自身的狀態保持隨時的覺察，善巧地調整自己以利益他人，其結果是促成社會朝向良善的方向改變，而自身也得以生活在一個愈來愈好的世界中。

藝術家確實可以運用其獨特的資產來利益他人証成自己。在佛學所歸納的十項人類知識向度中，創造力與醫明是兩項能夠直接利益他人的，它們都意味著照顧他人。而創造力排在第一位，因透過創造力，我們可以學習到許多善巧技能，它們可以應用到其他向度的知識。「製作的藝術或創造的藝術，能夠幫助他人，因為它與和諧的產生相關，它可以是一種實物的創造，也可以是一種結合了物、思想、人的創造。創造可以利益他人，也可以幫助我們自己的生活。」(泰錫度仁波切，1992:13)

藝術家可以進到社群中，或者更具體地進到「社區」中與人們形成生命共同的關係。美國研究社區營造的專家Mattessich, P.(1997)在整理數百份研究資料並與許多實作者、研究者討論之後，對社區作下如此的界定：

居住在地理上可以清楚界定的同一區的一群人，他們彼此之間，以及他們與其生活所在之間形成社會的和心理的連繫。

在這裡可以看到，所謂形成生命共同的關係，基本上包括兩種類型：一是人與人之間形成社會的與心理的連繫關係；另一是人與他們生活所在的環境之間形成社會與心理的連繫關係。這種社會的與心理的連繫我們稱之為「社區感」。

按照慣行藝術的觀點，藝術與社區在某些面向上是彼此衝突的。譬如在創作上，當代藝術強調藝術家個人的強烈表達、突顯個性，但社區營造強調消弭小我，群體合作分享。但是，在有機藝術的觀點下，強調合作、奉獻、互動，乃至以創造「幸福感」為至高的目標，則藝術家不必再迴避創作，而是製造機會讓更多人得以分享創作的快感，進而揚棄「單一作者／作品」的迷思，成為共創幸福的行動者。

雷西曾經為「新類型公共藝術」歸納了四種藝術家的可能角色：做為體驗者、做為報導者、分析者和行動者。其中，做為行動者的藝術家，「針對社會議題，尋找改變的觸媒，把自己變成市民—社運者，為了建立共識，為了尊重公共議題，藝術家不得不發展出一些技巧、學習全新的策略：如何合作、如何發展多層次的觀眾、如何跨領域、如何選擇具公共意義的地點，如何為一般非受藝術訓練的大眾解釋視覺和過程的象徵性？」(Lacy編,1995: 220)

小結

在當前的世界中，許多專業發展都走了樣，主要源自於「離了土地、缺乏對社會真實的關懷」。不論那一種專業，原本都來自真實社會的需求，來自人性的理解與展望。但在現今資本主義社會中，專業也被一再切割、孤立，造成他們對社會愈來愈缺乏整體的理解，也不重視長遠的願景。專業的發展欠缺自覺，被市場邏輯盲目地牽引，甚至自己設下膚淺的評斷標準，將自己物化而不自知。在這種情況下，生活者怎可能不與社會愈來愈疏離？行動的議題當然愈來愈乏味！

藝術家亦然，藝術家應該像有機農業般，有意識地為自己的領域帶進生機。每一種專業都應該拉高視野，看到自己的處境，也看到這個專業與社會的關聯。進而，重新尋找能讓專業與當前社會連結起來的方式，鑽研活生生的、有味道的主題。我相信人文法政農工商各領域都可以找到有意義的連結點，開展新的學問，有一句話說「所有的歷史都是現代史」，如果你同意這樣的觀點，那還有什麼學問能不與當今的真實有關呢？甚至我們樂觀的期待，因為如此視野的轉變，開展新的理論而帶來理論範型的移轉 (paradigm shift)，向有機藝術邁進！讓藝術成為一個可以同時為藝術家與世人創造幸福的行業。

參考資料

- Adorno, T.W. (2000), 林宏濤、王華君(譯)。《美學理論(上冊)》。台北：美學書房。
- Bell, Clive, (1958), ART, New York: Putnam.
- Danto, Arthur C. 2003m, 鄧伯宸(譯, 2008)。《美的濫用》。台北：立緒。
- Foster, Hal, (1983), 呂健忠(譯, 1998)。《反美學》。台北：立緒。
- Hawken, Paul, (2007), 黃維明(譯, 2008)。《看不見的力量》。台北：野人。
- Kester, Grant H. (2004), 吳瑪悌等(譯)。《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》。台北：遠流。
- Lacy, Suzanne. (1995), 吳瑪悌等(譯, 2004)。《量繪形貌：新類型公共藝術》。台北：遠流。
- Laszlo, Ervin, (2001), 杜默(譯, 2001)。《開始》。台北：大塊文化。
- Tolle, Eckhart, (2006), 張德芬(譯, 2008)。《一個新世界：喚醒內在的力量》。台北：方智。
- Twelfth Tai Situpa(泰錫度仁波切), (1992, 貝瑪秋頓(譯, 1996)。《相對世界，究竟的心》。台北：台北噶舉佛學會。
- Wilber, Ken. (2000), 廖世德(譯, 2005)。《萬法簡史》。心靈工坊文化。
- Wilber, Ken. (1999), 龔卓軍(譯, 2000)。《靈性復興：科學與宗教的整合道路》。台北：張老師文化。
- 林志銘 (2006)。「公共藝術，假公共，殺藝術」。《公共藝術簡訊》。第71期，頁70-71。
- 吳瑪悌(編) (2007)。《藝術進入社區》。台北：遠流。
- 漢寶德 (2004)。《漢寶德談美》。台北：聯經。

土地紋理與社會倫理¹

陳泓易

南華大學美學與藝術管理研究所助理教授

摘要

十九世紀的工業革命資本主義所衍生的現代化都會化集結的生活情境與人際關係的瓦解與重組是歐洲歷史上所未曾擁有的經驗，面對此一激進的無以名狀與無法規範的世界的日新月異，人文思考與閱讀的行為者察覺到歷史經驗的類比法則所生產的語言已經無能詮釋新的人文與社會經驗。面對這種失語焦慮的挫折，人文領域於是從藝術、文學、建築等逐漸以現代化為背景“生產”（創造）新的語彙，或者“尋回”失落的語言。“心理分析”也跟著被發展（創造）出來。

這些新的人文科學語言的創造正好可以，或企圖紓解現代化之下的某種集體焦慮。心理分析某種程度試圖將此集體潛意識語言作一種集合。馬克思的“異化”（Alienation），涂爾幹的“Anomie”，我們在佛洛伊德的<Etranger inquietant>中發現此一焦慮症狀被命名為“Unheimliche”。如同現代藝術的創新語彙，它提供了失語焦慮的集體潛意識某種能指剩餘。

依照魯卡奇的說法，小說創作與閱讀得以取代戲劇與詩歌，成為文學創作的主流。

這一波新興文學創作與流行我們可以從另一個角度來詮釋，事實上它代表了一種社會病徵的集體療癒模式。

在對失語症（Aphasia）進行研究時，語言學家雅克布遜（Roman Jakobson, 1896-1982）發表了〈隱喻與換喻的兩極〉一文。雅克布遜強調，失語症這樣的語言錯亂現象發主要生在兩種語言形式的組合錯亂，一種是相似性出現障礙，其結果使隱喻（Metaphore）無法實現；另一種則是毗連性出現障礙，使換喻（Metonymy）無法進行。他把隱喻與換喻兩種修辭方式視為語言的二元對立之典型模式。此外選擇與組合則是語言運作的兩種方式。雅克布遜指出隱喻與換喻並不僅僅發生在語言行為，而是普遍實踐在人類一般行為上，也就是說

¹ 倫理學為西方哲學最基本的命題之一。從古希臘蘇格拉底到中世紀的經院哲學乃至現象學的胡塞爾都提出重要論點。本文不企圖在哲學的脈絡進行倫理學的辨證，而是著手於晚期涂爾幹的社會學思想參照晚期的傅柯思想作為論述基礎，嘗試對當代的台灣社會文本以及環境藝術行動進行解釋。

隱喻與換喻是瞭解人類一般行為的普遍模式，它是詩的語言，具備普遍的美學意涵。

歐洲在十九世紀的社會變革事實上象徵某種人與土地關係巨變後所引發的倫理革命。而我們發現從七零年代以來台灣也發生結構相仿的土地紋理變革。而且更為極端進行。我們不只是離開農村土地進入都會生活，而更進一步將整個水利文明（Hydrauliccivilisation）的結構破壞。從水源的山林地到河川出海口的海岸的土地紋理都因為經濟活動與工業生產目的而破壞殆盡。當平地稻田面積在20年內由七十幾萬公頃到剩下二十幾萬公頃，我們已經出現了所有十九世紀歐洲人文社會科學所謂的病徵而造成社會集體的價值失序與倫理錯亂。而當我們將整個水利文明的基礎摧毀時我們將會遭遇何等的倫理失序問題。

倘若十九世紀歐洲新的文學與藝術形式興起具有與社會學及經濟學結構相同的問題意識，它事實上也是當時倫理失序的社會整體的某種集體療癒模式。當然，兩者是併行共進的。當我們思考台灣的處境時，是否可以作為一種參考。

小說、沙龍、文學與人文科學

1804年12月拿破崙(Napoleon Bonaparte)於巴黎聖母院由教宗加冕稱帝時，全歐洲加上美洲人口超過十萬人的城市總共僅有12座。1851年於英國倫敦舉辦第一次世界博覽會時，倫敦人口已經超過600萬人。由拿破崙的侄子拿破崙三世所領導的法國巴黎與東岸十三洲的美國也不遑多讓。十九世紀肇因於工業革命所產生的大量人口流動與聚集的新社會結構型式情況讓艾倫波(Edgar Allan Poe)的都會驚悚小說得以出現，讓狄更斯(Charles J. H. Dickens)的《大衛·考柏菲爾德》(David Copperfield)，左拉(Emile Zola)的《娜娜》(Nana)具備了創作的背景文本，或者依照魯卡奇(Lukacs, Gyorgy)的說法，小說創作與閱讀得以取代戲劇與詩歌，成為文學創作的主流。²

這一波新興文學創作與流行我們可以從另一個角度來詮釋，事實上它代表了一種社會病徵的集體療愈模式。小說文學形式的勃興並非某種片面獨特的文化現象，除了小說，更有許多社會集體潛意識投射的共同語彙，從建築到音樂，繪畫到舞蹈都在此時發生了結構式的巨大變革。甚至建築與城市空間，幾乎所有的文化生產與消費模式都受到嚴重的影響。

在法蘭西第一共和與第一帝國時期之前，歐洲社會依然處於某種附著於土地的農業生態結構之下。絕大部分人民的生產、消費、教育與娛樂基本上與他們所居住的土地發生直接的關係。儘管中產階級已經逐漸興起，海外貿易與手工工業也逐漸成熟，甚至容許了以信用為主的商業交易投機的出現（如1630荷蘭的鬱金香風暴Tulipmania與1720年由約翰·勞在巴黎所引發的密西西比股票風暴³）。然而這一切都比不上工業革命如何將歐洲的人民從土地連根拔起，切斷其與土地的關係，加速的工業化與都會化改變了土地的紋理，改變了人與土地的關係也衝擊了乃至瓦解了社會結構的長期均衡。而此一結構性變革自然也摧毀了社會集體的生命經驗與價值認知，以及所有長期以來約定成俗的是非與道德認知。而這樣子的認知失序無可避免的產生巨大的併發症。面對劇烈變革衝擊不知所以產生某種認知上的社會「集體失語情境」(Aphasie collective)。或者說變成某種社會病徵。

而在人文科學領域我們發現，或許所使用的語彙並不盡然相同，然而面對十九世紀歐洲同樣的變革時，人文科學討論的對象與分析的主題與上述小說幾乎如出一轍。孔德(Auguste Comte)提出一個新的概念⁴稱之為“Sociologie”。托克維爾(Alexis de Tocqueville)在《論美國民主》(De la Democratie en Amerique)進一步分析「民主」

² 請參考盧卡奇早期著作《小說理論》。

³ 約翰·勞(John Law)，蘇格蘭人，於18世紀建立法國第一家國家發鈔銀行，振興法國經濟。以密西西比公司投資造就世上第一波股票市場榮景，也導致首次國際性崩盤。

⁴ 孔德於十九世紀初期與烏托邦社會主義者聖西蒙(Saint Simon)多所互動，並提出社會學作為人文科學之獨立學科以研究分析新形成的社會結構及其效應。

(Democratie) 與「人群」(La foule⁵) 的概念。馬克思(Karl Marx)發表了批判資本主義的共產主義宣言。涂爾幹(Emile Durkheim)發表了《論自殺》(Le Suicide)，以實證主義的方法對社會徵狀進行分析研究並且企圖提出因應的對策。韋伯(Max Weber)則提出了「理性的經濟人」的方法論假設。在韋伯的分析當中，宗教、經濟乃至政治都互為影響，並且都可以是解決社會問題的可能途徑。在《經濟與社會》一書中，韋伯提出了「城市共同體」的概念，並分析了城市集體結構中與氏族羈絆及外來政治支配決裂所產生的非正當性支配情境。

或許語彙差異，然而我們可以發現漸成主流的小說與新興的人文科學所關注並且企圖解決的問題並無二致。產業革命使歐洲在極為短促的時間之內，由附著土地的農業社會結構一下子變成了未曾經歷過的工業化生產結構與都會化商業結構。社會結構的強烈變革自然影響到每一個個人，而每一個受影響的個人最終又將此影響投射於社會生態的每一個層面。

從Anomie到Unheimliche

從馬克思到涂爾幹(Emile Durkheim⁶)，從盧卡奇甚至到之後的存在主義都討論了一個劇烈變遷中的社會文本所引發的集體心理之無法調適現象。現代主義在工業化城市的出現和擴張之後所產生的人文「併發症」(Variation concomitantes)，涂爾幹稱之為“Anomie”，馬克思與盧卡奇稱之為“Alienation”，認為資本主義現代化都會生活中最突顯的集體病徵即是這種疏離與孤獨所「異化」而衍生的「焦慮」情境。於是人文論述與結構語言技術之中生產大量的「符徵剩餘」以為因應。這些社會變革所生成的病徵在佛洛伊德(Sigmund Freud)的研究中則企圖以「心理分析」(Psychoanalysis)作為解決或至少是詮釋的方法論。關於心理分析克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)則提出一個更宏觀的看法，她指出：

心理分析的過程，就是主體重新尋回語言的過程。

十九世紀的工業革命資本主義所衍生的現代化都會化集結的生活情境與人際關係的瓦解與重組是歐洲歷史上所未曾擁有的經驗，面對此一激進的無以名狀與無法規範的世界的日新月異，人文思考與閱讀的行為者察覺到歷史經驗的類比法則所生產的語言已經無能詮釋新的人文與社會經驗。此經驗遂造成某種社會集體的病理現象，語言作為主體對於主

⁵ 此處所指的「人群」(La foule)，即之後詩人波特萊爾(C. Baudelaire)作品中經常出現的主題，本雅明(W. Benjamin)所特別提出討論的由都會化現象所形成的都會公共空間可以隨機性聚集的大量身分不一定均質人口集合。

⁶ 請參閱涂爾幹所著《論自殺》。

體所處的環境文本的詮釋與合法化功能遭到遮蔽乃至喪失。語言秩序因而產生過量無法整理之矛盾與悖論。面對這種失語焦慮的挫折，人文領域於是從藝術、文學、戲劇、舞蹈、建築等逐漸以現代化為背景「生產」（創造）新的語彙，或者「尋回」失落的語言。「心理分析」也跟著被發展（創造）出來。這些新的人文、藝術、語言的創造正好可以，或企圖，紓解現代化之下的某種集體焦慮。心理分析某種程度試圖將此集體潛意識語言作一種集合詮釋。馬克思的「異化」，涂爾幹的“Anomie”，我們在佛洛伊德的Etrangete inquietante中發現此一焦慮症狀被命名為“Unheimliche”⁷。如同現代藝術的創新語彙，它提供了失語焦慮的集體潛意識某種能指剩餘。在對失語症（Aphasia）進行研究時，語言學家雅克布遜（Roman Jakobson, 1896-1982）發表了〈隱喻與換喻的兩極〉一文。雅克布遜強調，失語症這樣的語言錯亂現象主要發生在兩種語言形式的組合錯亂，一種是相似性出現障礙，其結果使隱喻（Metaphore）無法實現；另一種則是毗連性出現障礙，使換喻（Metonymie）無法進行。他把隱喻與換喻兩種修辭方式視為語言的二元對立之典型模式。此外選擇與組合則是語言運作的兩種方式。雅克布遜指出隱喻與換喻並不僅僅發生在語言行為，而是普遍實踐在人類一般行為上，也就是說隱喻與換喻是瞭解人類一般行為的普遍模式，它是詩的語言，具備普遍的美學意涵。

因此，一方面新興發展的人文科學企圖運用理性的客體化語言對社會現象進行詮釋並尋找解決的辦法。另一方面社會的集體情緒則寄託於另一種療愈管道。這也是為什麼博覽會、小說、報紙、沙龍畫展所引發的關注與熱情在短期之內達到非理性的高度與廣度。

在某種程度上，克莉絲蒂娃對心理分析的詮釋呼應了雅克布遜的失語症分析。然而語言的弔詭或失語的徵候經常是不易分辨的。失語並不代表禁語，擁有語言的主體不見得隨時需要發言，過多的發言有時反而是某種社會失序混亂的失語徵兆，有效語言的集體喪失。而克里斯蒂娃所謂的主體重新尋回語言的過程，倘若依此邏輯進一步詮釋，則心理分析可以是諸多主體重新尋回語言的其中一種途徑。而在雅克布遜的失語意義脈絡中，主體重新尋回語言所更仰賴的可能不是如心理分析般一種客體化的理性結構語彙模式，而是隱喻與換喻的語言，也就是在理性思辯的格式之外，某種訴諸回歸主體自身的語言形式，某種與自身行為同構的語言。

因此，在社會集體失語的情境之下，如何重新尋回，或者創造一種語言來表述那種無以名狀卻為社會所共同感知的集體意識或感受，就可能為此一集體的失語焦慮提供一個寄託的對象或積壓情緒的發洩出口，而這也經常就是技術上最具效率的操作與實踐模式（或者實質上（de facto）最能「感動人心」的再現形式）。

⁷ Unheimliche字面上意義為「失去（un-）家（-heim-）的歸屬情境」。法文翻議成“Etrangete inquietante”，意思是「令人焦慮不安的奇異，不熟悉境況」。近來國內有一些討論（ex.劉紀惠2007.etc.）與翻譯方法，或可參考。

與學院理性精英份子的理性方法論所架構的人文科學如社會學乃至經濟學使用迥然迥異的策略與修辭，藝術、文學，甚至通俗文化經常扮演了甚至效果超越學院精英語彙的社會療愈效用。因為它提供了失語焦慮的集體潛意識一個非客體化的語言，讓主體的能指剩餘有宣洩的出口。一個直接感受，情感反射，不必經過理性語言的反芻與辨證過程的複雜手續的出口。

美學語言之中的倫理顯現

如果雅克布遜認為人類一般行為的普遍實踐服膺了某種語言的結構邏輯，佛洛伊德對於夢的解釋則提出夢的經驗如同任何的表達行為一般，具有一套潛存的意義結構⁸。以索緒爾的語言學所啟發而發展的結構主義傾向將人類的社會化行為以語言的結構來進行分析詮釋。在1984在《世界報》(Le Monde)刊登一篇標題為〈一種存在的美學〉(“Une esthétique de l’existence”)的訪問文字。在這篇訪問之中，傅柯(Michel Foucault)說明：

古代道德的主體的存在意志主要是在追尋一種存在的倫理(Une éthique de l’existence)，致力於確立自己的自由以便讓自己的生命本身得到某種他人的認可，甚至確立為後代的典範。也就是說，她的生命本身變成了一種親身的藝術作品(Une oeuvre d’art personnelle)。⁹

然而羅馬時期基督教在歐洲出現與全面性的影響讓上帝的意志取代了個人的道德意志。基督宗教讓道德變成純粹對於規範和法則的服從。龔卓軍認為現代畫家的生命選擇作為一種「美學之軸」的體現似乎與傅柯所謂的「倫理之軸」產生了一種既重疊又無法等同的張力。而傅柯認為倫理主體的自我形構必然要透過屈從(Assujettissement)的實踐，或者更自主的，透過解放、自由的實踐方式來形構其自身。也就是說要從倫理主體的文化範圍中建立某些規則、風格與慣例。¹⁰他人的認可是倫理的驅力或者迫力。但當倫理主體是以較為自我認知的自主意志實踐其自身形構時，屈從或者被認知為呼應。而這種自身形構的實踐倘若將其自身的認知主體置換於社會之中，則這種傅科式的自我技術再現形式將是一種創造式的美學語彙來再現或者呼應認知主體所置身的社會文本中的倫理結構。也就是佛洛伊德所定義「任何的表達行為一般具有一套潛存的意義結構」語意之中，如果文學與藝術創作作為一種表達行為，則其潛存的意義結構即是表達主體所認知的倫理的意義結構。社會上所出現的表達形式以及其所遭遇的回應情境，某種程度上都可以算是當下集體潛

⁸ 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》，台北：心靈工坊，2006年，p.207。

⁹ 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》

¹⁰ Ibid.

意識所再現的語言認知與對話形式。而這個對話可以是客體化的他者單語也可以是互為主體，相互回應，持續變動與修正的過程形式。

在社會運作的模式之中，倘若經典與律法是倫理的理性語言，則美學經常成為一種倫理的隱性語言。傅科在說明知識、權力和倫理的關係時強調在知識、權力與倫理三條軸線之外潛藏了一條美學軸線。認為藝術創作的經驗指涉了創作主體對其所處社會文本之中的知識經驗、權力經驗、倫理經驗。然而他同時也是一種美學認知。在此傅科的問題意識在於：「我們如何自我構成為審美的判斷或創作主體？」¹¹。所以，傅柯認為某種美學實驗需要被實踐，而此一美學實踐正如同行為的道德主體，應當被視為一種態度，一種倫理認知（Ethos），或是一種哲學生活。主體自我審視、自我批判並且對生命的局限進行歷史分析，並進而實驗逾越（transgression）這些限制的可能性。因此，美學實驗也就是實驗逾越各種歷史限制的可能性。回到語言學的立場，我們可以發現美學做為倫理的一種隱性語言使美學變成倫理的某種隱喻、變形或者修辭。在屈從與解放的二元矛盾之中，美學主體經常以逾越來界定倫理的範疇，並且以持續的逾越來持續修訂社會集體對倫理發展或者轉換的認知。也就是說美學經常以逾越倫理來讓倫理顯現，或者以否定倫理來讓倫理在場。

美學的語言或者藝術表現的形式經常是其所發生的社會之中被遮蔽之倫理脈絡的某一種開顯形式。而此一開顯形式自然指涉了主體與客體的互動模式的轉化。依照西方現代化的經驗，此一模式轉化之根源與土地紋理的改變密切關聯。

Culture與Agriculture

在西方的哲學思想脈絡中，倫理（ethos）一字的根源來自希臘文化的背景。倫理，ethos之希臘文原來的定義為：「習慣了的場所」（"accustomed place"）。在使用上其直接的意涵在修辭上被轉化成形而上的寓意。但不管是古希臘或者現代的定義，“ethos”意指一種「存在的狀態」（“State of being”）或者一般所認知的「道德的特質」（moral character）。而在亞里斯多德的修辭學中ethos是修辭另外兩種技術logos與pathos的基礎。

在羅馬所形成的拉丁文化中，約定成俗的認知又有另一種形式。我們今天所謂的「文化」（culture）一詞來源自拉丁文的“cultura”，意義是「耕種」（“to cultivate”）的意思。而我們所謂的「農業」（Agriculture）則與文化使用了相同的字根。即便是當今拉丁語系的修

¹¹ Ibid.

辭當中「農耕」的具體概念及其隱喻依然經常是區分文明與野蠻的界線。在渥大維征服埃及創建新羅馬帝國時，他們將高盧以東的日耳曼與塞爾特人稱為蠻族。羅馬因為擁有高盧作為農業基地與糧食後勤補給，於是奠定了統一地中海世界的基礎。而羅馬人自認為的文明與蠻族的分野即是農業的技術能力與社會結構。而此一能力與結構的根源乃來自埃及與兩河流域。古埃及與巴比倫乃至波斯曾經歷一段綿長不綴的文明，在西元前四世紀時因亞歷山大大帝佔領而告滅亡。歷史上重要的文明皆因由農業取代狩獵、採集的原始生活形式而發展起來。而農業的發展又與充足的水源取得具有密切的關係。所以最重要的古代文明皆沿著河岸流域而發展。而河岸的自然水源都具備豐沛與匱乏的輪替狀態。為了生存，人們勢必要發展新的共同生活組織型態。希旭菲爾德（Gunther Hirschfelder）認為：

一面要顧及水及其分配，同時又要防止洪汎來襲，成了這個群體的中心課題，進而促使組織嚴密的跨區域聯盟形成，旋即進一步發展出政治結盟——首批國家於焉誕生。這些社會強烈依賴水源，因而分別稱為尼羅河畔，印度河畔和兩河流域「水利文明」（Hydraulic Civilisations）

。¹²

日常生活與宗教祭祀也以此水力農耕文明而發展起來。農業與飲食產品生產技術的進步改變了人對時間與空間的認知，麵包與葡萄酒的出現發展了新的宗教態度。埃及很早就烘焙技術上擁有許多其他地區所沒有的開創性技術，西元前三千年間，埃及人就已經成功製作發酵麵糰。根據埃及神話記載，埃及女神伊西絲曾教導群眾種植穀物，並將收成的穀物烘焙成麵包。需要高度技術的葡萄酒與啤酒也在古埃及的生活所常見。希旭菲爾德解釋古埃及已經確定在農業及飲食體系有長足發展，而後繼的古典希臘與羅馬文化倘若沒有繼承古埃及的農業與飲食體系便無從解釋。而公共生活與祭祀行為的規範結構自然也由此水利文明及其衍生的農糧產銷結構所相互詮釋相互定義。

本體論的存有學在古希臘被發展出來，亞里斯多德的學生以“*metaphysica*”一詞來指涉亞里斯多德所形容的「存在之所以能夠存在的學問」（*the science of being qua being*），而此存在之所以能夠存在的學問就是後來所謂的「本體論」（*ontology*）。以本體論概念為基礎我們則能更清楚理解與倫理學息息相關的“*deontology*”。在某種程度上，*deontology*就是一種倫理學。*Deontology*由兩個希臘字根*deon*與*logos*所組成，*deon*代表義務責任，而*logos*則代表學問。*Deontology*因此表示是一種研究責任義務的學問。然而*deontology*同時又是加上*de*的*ontology*字根。以此字根結構的意義而言*deontology*代表了*ontology*的一種反證（*de-*）。也正說明了組織群體之中社會生活實踐之可能必須具備某種程度對本體的局限，以作為群體生活得以推動的依據。這是*deontology*語意上的倫理本質。對於*deontology*的認知，個人的*ethos*於焉得以具備，倘若此一個人是依附於某個社會群體的文

¹² 顧恩特·希旭菲爾德（Gunther Hirschfelder），《歐洲飲食文化》，張志成譯，台北：左岸文化，2004，p.48。

本之中。在這個情況之下，倫理與文化的意涵有了交集。倫理是規範社會及其個體的理性語言，文化是社會活動的集體再現，我們甚至可以說，文化是倫理的某種隱喻。如果文化的定義源自人與自然，或者更確切的說，人與土地紋理的互動關係，那麼社會倫理即是此互動關係的某種演化結果。那我們可以進一步說，以語言學而言，社會倫理是土地紋理的多重隱喻。而以倫理的結構背景而言，人與土地的關係是其意義的歷史根源。土地紋理與社會倫理在某種意義上便可以理解為互為表裡，互成因果。土地紋理與社會倫理，或者社會倫理之衍生性社會產物，如宗教、儀式行為之集體潛意識投射都具備了彼此影響、互為連動的關連。以人類學的角度而言，宗教結構化之後所產生的僧團組織，即為現代社會中學術機構的組織原型；而宗教儀式行為模式更是藝術與詩歌的前身。倘若人類社群與土地的互動關係某種程度上決定了人類社群的社會結構與行為模式¹³，則此互動模式之變革自然也會造成社會結構與行為模式的改變，乃至及衍生集體產物，如藝術與文學再現語彙之變革。

台灣的水利文明與土地紋理

倘若我們以水利文明土地紋理與社會倫理及其美學語彙的角度來對台灣進行歷史性詮釋，我們發現從明鄭至康熙，台灣開始脫離狩獵與採集的生活模式進入實際的農業生產結構。儘管荷蘭殖民者曾經自印尼引進如水牛等農業「工具」以及如芒果等經濟作物，但38年的短期經營尚不足以真正讓農業發展。隨鄭氏王朝來台的兩萬五千漢人以鄭氏祖籍泉州為主，爾後福建漳州移民被引進台灣，同時也引進閩南之華南傳統較為先進的稻米耕作技術，農業方才具體落實。然而台灣的環境特殊，不同於傳統的水利文明地理條件，條狀而高聳的島嶼地形與分布相當不均勻的雨量，使得早期台灣並無法如江浙閩粵的華南米倉般供應出一個龐大的農業文明。清嘉慶年間台灣人口突破百萬人大關，民豐物庶，然而論及文化藝術，仍不脫華南系統文化之邊緣末支之現實。十九世紀的殖民主義對此一現實產生了本質而具體的改變。真正現代化的農業生產改革的實踐要等到日本殖民者經營台灣時才真正發生。日本帝國主義為了有效利用台灣島的所有資源供給國內乃至對外爭戰之所需，以結構性的經濟產業思維對台灣進行資源整合。1895至1910為日本佔領初期，日本國內則是明治後期，殖民者對全島進行科學方法的調查研究，並且首先在嘉南平原進行水利改革。當八田與一完成嘉南大圳之後，嘉南平原的稻米乃至後來的最大宗經濟作物甘蔗穩定而大量產出，此時台灣的國內生產毛額（GDP）開始超越移民原鄉福建省。中產階級（La Bourgeoisie）得以真正出現，屬於中產階級的消費品味與文化模式得以建立，例如艋舺與鹿港士紳請來泉州一流匠師進行從艋舺龍山寺進而擴及全省的一波建築與公共空間的更新。加上日本所引進的日式與西方思潮，在1910之後，也就是日本的大正時期台灣的文化得

¹³ 在此我們可以以倫理（deontologie）作為詮釋之基礎。

以蓬勃發展，從建築到文學，從繪畫到音樂（ex. 四月望雨時代）以及戲曲，台灣逐漸架構出差異於華南系統也不同于日本國內的某種特殊自主性的文化雛形。大正時期日本除了在台灣的平原地區發展經濟作物的耕植生產外，同時也進行佔據台灣地表五分之三的山區資源的開發。其中最顯著的即是高山林木的開採以及丘陵地區茶葉的種植。台茶出口貿易的濫觴為清同治四年（1865）的淡水茶葉出口紀錄，當時輸出量為82022公斤。之後外商（英商約翰·杜德為首）進入拓展經營，於1872年出口量已達1170811公斤。而到了日治的大正時期，台灣茶園種植面積已達45155公頃，年輸出量超過500萬公斤¹⁴。山區的開發讓台灣的集體經驗從海洋符號擴大到平原農業進一步到內陸式的高山經驗，讓台灣的文化元素豐富而多元起來。

1949來台的國民黨政權以及伴隨而來的超過兩百萬人次的移民，自然對土地利用與文化消費產生巨大的衝擊。耕者有其田以及之後的土地改革政策，穩固了國民政府的權力同時也改變了農業生產結構與土地紋理。單位面積狹小的獨立農戶的小農結構成為生產的基本單位。國民政府以此一農業為基礎同時進行工業發展與改革，產生某種農業與工業互補共生的均衡穩定發展。經濟生產資源的普及造就了小康均富的社會情境，掩蓋了高壓的政治資源與特殊經濟資源的壟斷。在藝術表現上日據時期的帝展與台展的台籍菁英遭到打壓，由渡海來台的傳統文化精英與受西洋文化洗禮的文化精英¹⁵主導。由於電視的出現，大眾文化的消費形成某種特殊氛圍的強人秩序之下，「新生活運動」般的小康式安樂品味的「群星會時代」。當然，此一時期的文化品味仍然深受為了對抗「文化大革命」而發起的「中華文化復興運動」背後政治作戰思維的煙硝味影響。

此一農業與工業平衡穩定發展的結構並不可能永久持續發展。工業產值與農業產值的差距持續擴大，當工業變成台灣經濟生產的主軸與重心時，農業自然遭到邊緣化。我們開始經歷十九世紀歐洲的社會變革經驗。民國76年（1987年），稻米耕地面積達到歷史高峰，全台灣的稻田耕地面積大約75萬公頃，此後隨即急速下滑。在短短的20年內經由土地變更為都市計劃與工業發展所用消失了超過其中的三分之一，剩餘的三分之二稻田中也僅剩餘大約一半持續耕作。根據統計在民國96年（西元2007年），全國稻米耕地面積大約23至26萬公頃，而休耕稻田面積約22萬公頃（其中8萬公頃廢耕）。民國76年至96年，平地消失耕地超過20萬公頃。實際（De facto）耕作面積減少約50萬公頃。直接影響嘉南平原至屏東盆地約400萬至600萬人口。

當平地農業的投資報酬遠遠比不上工業生產之後，政府為解決農務專業勞動人口失業問題遂於民國70年代起展開「農業上山」運動。由北至南從拉拉山、梨山、武陵農場、阿里

¹⁴ 1926年輸出530萬公斤，1944年輸出730萬公斤。然而至2002年時，台灣的茶園面積僅剩餘19342公頃。

¹⁵ 黃光男稱此時期為「畫會時期」。請參考黃光男所著《博物館學》。

山、梅山等等，從日治時期的茶園開墾為基礎進一步擴大面積提升（海拔）高度，從溫帶水果、高冷蔬菜、高山茶葉以及面積最大產值最高的檳榔。農業上山運動讓部分平地失業農民得以繼續進行經濟生產，卻讓台灣付出極高的代價，尤其是整個水利文明的水源經濟與文化基礎遭致嚴重破壞的代價，更遑論生態破壞的重大危機。從日治時期的1905年開始，一直到80年代林木禁採政策為止，單是阿里山林區伐木超過30萬棵以上霧林帶巨木。農業上山，平地至1500以內山坡地，從樟楠科為主的平地到丘陵，以及殼斗科為主的山坡地幾無倖免，破壞殆盡。

台灣年雨量超過2000公釐，集中於5-9月。受到夏季西南氣流影響，將太平洋的熱帶性低氣壓豐沛的雨量帶入台灣。然而板塊擠壓造山運動之下，使得台灣的河川過於短促，坡降過大，夏季豐沛的雨量很容易直接由山區流入周圍的海洋。幸虧台灣具有茂盛的森林，或多或少留下部分的水量。然而農業上山之後直接破壞河川上游的原生森林。此外未了山區農業與交通及觀光業的開發，大量在集水區濫墾濫伐，河川束水工程浮濫，並且在人口聚集之處過度鋪設人造鋪面，水泥與柏油材料的不透水地表過多，嚴重影響天然降雨與地下水滲透的循環系統之平衡，造成台灣嚴重缺水，水利文明的基礎已經近乎瓦解。¹⁶

在農業與工業發展的巧妙平衡瓦解之後台灣更是發展出某種急功近利的水資源政策，形成重工輕農發展的嚴重傾斜，對土地資源極度耗竭式消費開發。為了工業發展不斷開發水力能源，大量建築水庫、攔河堰。例如南投集集攔河堰的建設提供台塑六輕的水源所需，卻截斷濁水溪生態與破壞下游的農業樣貌。此外尚有規劃中或執行中的曾文越域引水、桶頭攔河堰、大度攔河堰、八寶攔河堰、湖山水庫、吉洋人工湖、雲林人工湖等無非不是為了規劃中與使用中的科學園區或工業區提供水源使用。所以我們發現台灣的河川從上游到出海口遍佈著水庫構造物、發電相關設施、農田水利會取水相關設施、農民自設取水設施、河川局護岸工程、河堤工程、防汛道路、路堤共構工程、跌水工程、丁壩、攔砂壩、攔河堰、垃圾掩埋場、親水公園、河濱公園、停車場¹⁷、海岸堤防、海岸消波塊、……河川已被抽腸剝斬，吸食殆盡，了無生機。

倫理病徵！？集體焦慮

在土地紋理的改變同時，我們發現台灣社會上莫名的「倫理」失序病徵，某種集體的「失語」情境。歐洲於十九世紀工業革命急遽都會化時期的文學與人文科學產出在某個程度

¹⁶ 此處水利資源的資料與數據主要參考《生態台灣》第20期，2008年七月出刊，由鍾丁茂所著〈人民卑微的心願 讓河川恢復生命力〉一文。

¹⁷ Ibid.

上屬於一種「被動綜合」(Passive synthesis)¹⁸現象。然而當時的歐洲也運用其自身資源尋找知識論結構的政治與經濟解決策略。黃仁宇認為歐洲當時主要以擴張式的資本主義來化解內部的社會矛盾與倫理衝突。¹⁹然而此一策略縱然讓歐洲壟斷全世界資源卻也引發了其最終的自我毀滅。更由於土地倫理流失，市民倫理未能具體建立，社會呈現嚴重失序情境。我們知道土地倫理的遽變造因於工業革命，卻必須以資本主義與帝國主義的擴張來弭補平衡，而社會依舊動盪不安。傳統封建舊政權時期農民起義式的革命型態轉化形成階級鬥爭的革命形式。以至於拿破崙之後的復辟一直無法成功，此乃肇因於社會倫理的改變，大大小小的街頭革命永無終止。尤其1930年代的經濟蕭條與其後續的史上最大規模的毀滅性戰爭終於將整個歐洲現代主義的成就摧毀。

在工業化的過程中，台灣發展了某種結構特殊的淺盤式資本主義。黃仁宇認為資本主義形成的三大要件²⁰：

1. 市民的特權 (Municipal franchise) 做為基點產生。
2. 自由城市 (工業化之新興都會型式)
3. 市民階級 (La bourgeoisie) 的絕對優先權。

在西方這代表某種與土地切割，新興知識圖示被形成架構。抽象、先驗與理性做為知識形式之基礎，從而客體化、理性化與抽象化的知識，倫理乃至藝術形式因而形成。文學與藝術也從此產生巨大變革。這也正是盧卡奇談到小說取代戲劇成為藝術文學表現的主要形式。當然在歐洲藝術史而言代表浪漫主義更替了古典主義與巴洛克兩個世紀的鬥爭與辨證，以及接下來象徵主義與印象派的興起。

我們可以相信美學語彙的改變反映了社會倫理的轉折。在七零年代台灣第一次經濟起飛時，台灣面臨了與十九世紀歐洲類似的社會結構變革。然而台灣並不具備歐洲發展擴張式資本主義乃至帝國主義的條件。在三七五減租與耕者有其田的上一波土地改革時，形塑了台灣小農生產的均富產業模式。當時的台灣經濟政策決策者非常巧妙的在農業與工業平衡瓦解時形塑中小企業為主的經濟模式讓小農文化的經濟模式過度到資本主義模式時減少或者降低劇烈的衝突，取代歐洲以擴張式的資本主義來化解內部的社會矛盾與倫理衝突。然而這個中小企業為主的經濟模式卻在新興開發中模仿取代被迫產業轉型。最劇烈的轉捩點無非是1987開放與中國兩岸往來，讓變成傳統產業的原來中小企業大量出走，此一模式面臨瓦解。中小企業所僱用的由廢耕農地所釋放出來的勞動人口再度失業而無所適

¹⁸ 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》，p.79。

¹⁹ 黃仁宇，《中國大歷史》，台北：聯經出版社，1993。

²⁰ 黃仁宇，《中國大歷史》，p.354。

從。產業政策的解決方案用罄時，政府於是轉向土地策略。企圖以再一次的土地改革將農地變革其功能，期待土地增值效應創造財富來解決問題，卻更進一步蹂躪土地。或者以僵化的凱因斯式思維企圖用建設帶動生產。由於其他條件函數變動，此一政策不僅空洞無當更阻斷了許多土地原來可以永續經營的最後機會。在已經無計可施的情況下政府決策者最終只好被動而且消極以發錢安撫。一再加碼老農年金的津貼補助，將大量的土地與人力資源當作廢棄物處理。

我們當然都觀察到了此後台灣嚴重倫理失序的情境。面對這個情況自然也不難理解為什麼自1994年起文建會推動社區營造的不得不然背景，以及社區營造運動能夠獲得如此廣大迴響的理由：它重新尋回工具理性管理下被棄置的人的價值，它讓不再具投資報酬的產業回收轉化成文化資本。

藝術的荒謬與可能

孟加拉葛拉敏銀行創辦者尤努斯 (Muhammad Yunus) 認為現行的資本主義制度本質上以追求利潤極大化為目標。在傳統企業的概念裡，追求利潤的動機被滿足之後才有可能思考社會與環境的問題。很多時候在解決經濟問題的同時，又產生了更多無法弭補的社會與環境問題，而這些問題又重新製造新的經濟問題。尤努斯認為發展經濟學的政策辯論存在某些盲點，他們把窮人當成客體，而非能動的主體。而這些盲點正也是認識論 (Epistemologie) 客體化的方法論問題。社區的經濟問題自然有其嚴重性，然而在社區當中，人與土地關係的劇烈變革，造成人與人關係的結構性改變所形成的集體失語焦慮恐怕才是社區失去動能的最重要理由。而這些變革的形成原因則是資本主義式客體化土地資源與人力經營的後續效應。我們相信這個效應並不僅僅發生在社區當中，而是扭曲了整個台灣社會。所以嘉義北回歸線環境藝術行動從2006年開始，先從人出發，包括社區居民與藝術家都是能動的主體，這是我們的思考主軸。2007年則更進一步，從土地出發，土地與自然生態環境不再只是經濟生產的資源與材料，而是賦予我們生命，塑造我們生活型式與內容的能動主體。

藝術進入社區是一種逆向的操作思維。首先藝術並不可能比其他認識論工具具備更理性與效率的執行模式。我們自然沒有否定認識論模式進入社區營造所產生的積極效應。認識論工具進入社區有效的解決了社區之中經濟的與政治結構的基本問題。然而社區並非僅僅發生工具理性的運作失效。他同時還是一種集體情緒認知上的失語焦慮。也就是李維史陀 (Claude Levi-Strauss) 所謂的「野性的思維」(“La pensee sauvage”) 能力的情急失能。它或許可以是一種療癒模式，卻不是傳統思維的療癒形式。根據當代醫學的統計資料

顯示，當代醫學僅僅有能力治療人類百分之四十的疾病。也就是說人類有百分之六十的疾病對於現代醫學而言是無藥可醫的。在集體失語的社會文本之下，藝術進入社區與其說是企圖提供一個失序倫理之主體的療癒方法，不如說是以一種特殊的互動模式提供失語結構中過度剩餘的符徵（能指）一個相對應的符指（所指），讓主體有機會重新尋回語言或者甚至創造一個新的語言，對集體失語的嚴重焦慮提供一個出口。我們不應該把社區的問題化約成僅僅是產業沒落以及勞動人口外移這兩個經濟性理由。這個認知讓許多社區營造以解決經濟問題的思考模式發展出一種結案導向的標準化作業模式（S.O.P.）。但我們也不應該忽略當代藝術的荒謬與其自身的失敗。社區更不是當代藝術的實驗場與藝術家自我吹捧的展示場。

所以藝術進入社區並不完全等同於藝術家駐村。為了避免藝術家進入社區成為社區中的單語主義之他者，而失去了讓語言雙向作用的機會，在實際的田野操作時，我們強調「讓藝術家變成居民，讓居民變成藝術家」²¹。我們要能善於利用藝術的偶然性特質進入社區實踐互為主體的互動模式。這也是為什麼儘管藝術具有了許許多多的荒謬特質，它卻能夠比其他認識論的理性工具實踐者，如經濟家，如建築師、會計師或者醫師等等更具備「被動綜合」的符旨動能。同樣的，我們所謂的藝術家並不同於畫家、雕塑家或者舞蹈家，倘若他們一如前者，只是專業技能的擁有者與實踐者。我們所謂的藝術家是具備提供或是至少引發語言中過剩符徵之符指動能者。他可以是經濟家、建築師、會計師或者醫師，他當然也可以是畫家、雕塑家或者是舞蹈家，重點是他要同時是一個「藝術家」。當社區重新掌握了自我論述的能力，他就能重新體認自己與文本中的他者的互動關係與模式，此他者除了政治邏輯的社會更包含了環境邏輯的土地與生態。如果與土地的經營是人類社群互動運作的原理，而文化與藝術的再現型式總是互應此一運作機制，也就是說，倘若土地紋理是社會倫理的原型，而藝術的型式語彙經常能再現此一互動機制。那麼社區的生命力因科層制度的國家機器理性思維而被犧牲時，三者的運動因而失序停滯。於是我們回到土地，以藝術介入，或許就有機會讓失去的生命力重新活絡。而不是將社區的土地與人的所有價值當作經濟材料來思考、來消費。當他重新爬梳釐清了其土地紋理的脈絡及其語言之隱喻，他也就掌握了其社會倫理的機制語彙。在這種情況之下，或許社區的經濟問題困境也更有機會找到其他的出口。

我們總以為人類開墾土地創造農業創造文化，事實上我們的生命無時不被大自然所滋養，所宰制。是土地紋理孕育呈現我們的社會倫理。我們總以為我們在管理土地、經營地球、營造社區。事實上是地球賦予我們生命，提供我們慰藉。土地本身就是一個能動主體而非僅是被經營的客體。如果我們無所不用其極的摧毀土地紋理，整個社會必將招致倫理失序認知混亂的後果。環境藝術行動並不是要規範管理、教導社區。而是要與社區一同以管理認知的另一種秩序重新發現土地與社區的能動主體。

²¹ 此一口號由「嘉義縣2006北回歸線環境藝術行動」協同策劃人陳泓易所提出。

藝術進駐社區的難題

楊智富

藝術家暨獨立策展人

楔子：一通電話

颱風前夕，淡水一所小學的教務主任打電話給我，託我幫忙找一位（淡水）藝術家到學校去執行「藝術家駐校計畫」。我知道，原本想逃避不去面對的事情還是發生，躲不了！

起因是淡水鎮新上任的蔡鎮長在去年年初安排了一場類似「淡水藝術家新春聯歡會」的活動，一些大部分不認識的說是「淡水藝術家」齊聚一堂；公所還充當「媒婆」同時邀請所有淡水中小學校長主任之類的教育人士出席，和藝術家認識。

聚會開始，新鎮長就以充滿愉快與期待的心情告訴大家說是公所正在推動「藝術家駐校計畫」，每所學校將獲公所補助三萬元邀請藝術家到學校執行這個計畫；所有成果也會在年底的「淡水兒童藝術嘉年華」的活動裡參與展出。在某種很微妙的雀躍氣氛下，一位態度非常誠懇的校長主動找我認識，說明學校即將進行校舍（教室）重建工程，在校舍拆掉前，希望能邀請藝術家在未拆的校舍內帶領學生進行有趣的藝術計畫。於是我馬上找來也在現場的竹圍工作室主人蕭麗虹一起和校長接觸，聊聊校長的這個計畫。於是就促成了幾天後我和蕭麗虹、竹圍工作室藝術總監孟吟一起到這所淡水偏遠的小學，看校舍、談計畫。探訪學校過程說實在，心情非常愉快，也預定了未來幾個可能駐校的規畫方向。

這個駐校計畫的「發起型態」很有趣，也是個關鍵。

「藝術家駐校計畫」或「藝術進入校園活動」在過去我也實際參與了一些：「台北市第一屆公共藝術節」（我是策展人）展覽活動期間就跑了三十幾所學校（含高中、國中小學）簡介公共藝術和導覽藝術節展出作品，那是個令人懷念的「藝術跑攤」經驗。持續進行十來年的帝門基金會的「藝術家駐校計畫」我也參與了幾年，其中明德國中、淡水國小、溪山國小、關渡國小的經驗真是回味無窮。

只是那些學校都是我們透過各種方式——上網公告、透過老師的老師、朋友的朋友、學生家長（我的孩子在學校念書）等等「主動去找」的（學校不需花用經費還處理成這樣，是

有些些不好意思!)，而這次計畫是「自己主動找上門」，前後反差頗大，多麼令人愉快啊！於是乎，參考帝門基金會駐校計畫內容大綱，在這所學校先執行了下半學期的駐校計畫。因為這所學校屬於迷你小學，一個年級頂多十幾名學生，也有不到十名的(其中還發現有美國、日本、韓國等外籍學生數名，我們還笑說是「聯合國小學」)。結果是這個學期一次來了「四個年級」參加，說是「資源共享」，卻在教學上產生很大挑戰。因為時間不足，短短幾堂課必須壓縮做完包括——何謂公共藝術的概念講解、空間裝置藝術賞析、設置現場空間參觀分析，到作品製作、現場裝置等一整套課程。成果是在學生口中的戶外空間「風雨走廊」的雨簷走道製作了幾件空間裝置作品，作為對該屆畢業班畢業典禮的「賀禮」。

說實在，這學期的經驗感覺不佳、挫折頗大！所以再來的計畫內容我讓它有了轉變：放棄在校舍空間進行裝置計畫，轉而加入成為由竹圍工作室籌辦、國藝會贊助的「藝教於樂——山水之間的藝術遊廊」專案的實施學校之一。計畫實施地點我則極力爭取在學校附近的「大屯溪流域上」執行。計畫前後16堂課，跨上下學期。我又在參與老師的希望下，在「藝教於樂展覽結束後」將展覽物件移到校園內重新佈置展出，再次為該年畢業生的畢業典禮提供賀禮。

藝術駐校計畫的夥伴

為了這個計畫，我曾經請求我老婆到校協助。並且在下學期計畫執行到作品製作與現場裝置階段時，邀請到北藝大藝術行政與管理研究所的研究生建霖全程協助。在必要的時刻再將他的好友同學湘琦、鐘瑩、譽莉等「拉下水」一起幫忙（真的是到大屯溪溪流河床上作業喔）。邀請建霖他們參與協助這個案子在我私心下是裹藏著「陽謀」的（因為我把陰謀告訴了他們）！

在「藝教於樂——山水之間的藝術遊廊」獲得國藝會專案補助後，而計畫還沒實施前，我原本參與「駐校計畫」的藝術身分有了個不小的變化：由原本的「策展人」變成後來（也就是現在）的「藝術家」身分。也正因為畫廊找我簽訂藝術家經紀約，我必須馬上將所有時間與心力投入我的個人創作中。藝術家所必須面對的藝術社會機制例如開幕展、聯展、主題策展，以及最重要的個展，立即攤開眼前，促使我必須全力以赴。那是一份興趣也是責任、是理想也是事業——藝術家與藝術代理人之間的相對承諾與信任。所以，舉凡我過去做為策展人、藝評人、企畫人等作業，在身分轉型的幾年間有必要統統割捨（或割愛）。所以，我希望我的某些「經驗」與「工作」可以某種程度的轉移、傳承下去。

因為有年輕好手相助，「藝教於樂」的成績算是超乎預期的滿意。而且最重要的是我和

建霖以及學校畢業班仁甫老師在最後的合作階段也幾乎達到很高的「自得其樂」的境界！關於這個計畫，因為在這次研討會中有一場由黃瑞茂老師主講的主題就是這個計畫，我就不再多說。總之，對一位「大人」來講，再次和小學生「進入溪流場域」進行藝術計畫來重新體驗「大自然環境的魅力」，的確具有「還老返童」、「去撫存菁」的心靈療效。真是難得的感動啊。

也是在這個時段，我同時在淡江中學進行了「海與河的邂逅——淡水藝術街坊巷弄裝置藝術展」（台北縣淡水古蹟博物館專案）的教學與策展作業，以及淡水國小「藝術家駐校計畫」（帝門基金會專案）的後段作業——作品製作及現場裝置。前者帶的是淡江中學美術班二年級全班同學和三年級有意願參加的部分學生（有些學生為準備考大學，學校老師給他們選擇的自由度——很棒）。作品的設置地點在縣府極力策動的「淡水藝術街坊」兩側：從河岸延伸進巷弄的帶狀空間。這區域一般民眾或遊客比較少走過，巷弄空間的幽微氣質卻是十足。我常常會想到淡水這種「老社區」，遊客如果沒有走過整條「重建街」、沒有走過「淡水藝術街坊」周邊的巷弄，我認為他們對於淡水的認知是有所缺失的！而淡水國小的駐校計畫因為參與的班級是美術班五年級，所以我也第一次把國小的駐校計畫操作場域拉到學校外圍的巷弄空間展開。兩個計畫的作品也都達到某種驚喜與驚豔的效果。

作為一位關心社區藝文發展的藝術家，雖然參與的社區作業非常有限，但是當下的我感覺到一種「幸福感」——我的個人藝術創作也能平均一天10個鐘頭左右的工作，和社區有關的進駐計畫也一個個完成，況且還有「助手」協助，蓋爽快啊！之後，我介紹湘綺和帝門基金會Peter執行長認識，並且接下帝門基金會的「藝術家駐校計畫」承辦人工作：有一天，北投逸仙國小校長打電話給我，說是溪山小學翁校長介紹我可以給他提供一些校園藝術營造的作法，我也就約了鐘瑩他們一起接觸、研議，並且由他們合力規劃教學，帶動學校師生參與一面校舍壁面的馬賽克壁畫製作。這面壁畫作品也在颱風前夕完工。

真好的感覺啊，混了這麼久，在即將離開社區現場操作前卻享受到「倒吃甘蔗」的美味。因此，當那通學校主任打來的電話託我幫學校找一位藝術家到校進駐時，很大程度又將我虛幻的幸福感給沖淡了不少！「那一通電話」讓我恍惚感覺到「又回到了原點」！

藝術家在哪裡？

以上的文字可以看成是一齣無厘頭搞笑劇：因為結果是忙了老半天卻是「又回到了原點」。也可以看成是關係複雜難解難分的黑白悲劇默片：好比《一位陌生女子來的信》那樣「被告知」自己的骨肉剛才死亡，而搜索記憶卻遍尋不得孩子的媽，這位來信女子的容顏！

是的，也許是情緒反差過大啟動了心裡反彈機制吧？我開始檢討事情的始末和癥結——為什麼到校執行了一年半的時間，在我離開了（不再參與）學校的「駐校計畫」之後，學校還是打了那通託我「找位藝術家」的電話？學校為什麼不自己找藝術家，也僅只需要「一位」啊！有這麼難、這麼嚴重到連「一位」藝術家都找不到？還是根本就沒有找、沒有很認真的找，想是說託我找一下下就找到了！

而恰恰好，我早早就「預感到」有可能會出現這樣的結果而產生「逃避心態」，最後還是逃不了！原因很簡單，我心目中也「沒有」那僅要「一位」的藝術家人選名單！找藝術家參與「駐校計畫」是真的不容易找，一直以來的經驗都是如此。

有時候，我會無法控制的「責怪」起土生土長在淡水的年輕藝術家根本「無心」參與淡水的相關藝術活動與計畫。像我們這種外來人口（或稱新住民）都願意投入，貢獻一點什麼個人的藝術專長，總希望淡水在朝觀光、消費等「夜市化」推展的關鍵時刻，可以經由藝術計畫與地方文史者、社區營造師等有心人士做些什麼有趣的事。當然，藝術家有藝術家的想法，旁人也只能「道德勸說」和無盡的等待了——而原本想是合作愉快、深刻理解我的「陽謀」的研究生朋友，我尊重他們的現實狀態和決定：一位將專心書寫畢業論文，而且因為優秀被授課老師找去當課堂助教；一位已經受聘到台北故事館上班，邊上課邊寫論文（現在的研究生可是很忙的）；另一位可能應該會轉變路向當藝術家（念到研究生也還持續尋找、探討與發現自己的喜好與歸宿，很讚！——只是為什麼要再回到藝術家這條難走的路呢？），況且這所學校夠偏遠，沒汽車或機車根本是行不通。——最後，是問題也可能不是問題的是「講師費」有點微薄！（我的真正的意思是「這當然會是個問題！」）

而我，一位在藝術界混了一陣子的傢伙，衝著喜歡淡水，想將淡水當成自己的第二個故鄉，而且對於藝術還真的挺迷戀與熱情，方才有了「藝術進駐校園」的推動動力和享受。只是，當畫廊老闆看了我十五年前的作品和畫冊邀請我加入他的藝術家團隊，我承認，我幾乎毫無遲疑地答應了他。雖說是完全沒碰創作十五年，藝術創作卻不是我的「新歡」，而是「舊愛」。也正因為與舊愛完完全全分離了十五年，我已決定在爾後的歲月好好地與他相處、全心全意地疼惜它。恐怕在短期間內不會再積極處理「藝術進駐社區」作業了！

那麼，對於駐校計畫會有興趣、有熱情的藝術家在哪裡？

「藝術家駐校計畫」找不到藝術家當然不成計畫！從這個角度來看，這次的「駐校計畫」成效也許是失敗的——因為第一、計畫無法持續。這裡無關乎我是否教不教的個例問題，而是屬於學校的總體「藝術資源／實力」並沒因「藝術駐校計畫」而有效的、明顯的內化提升或獲得更豐富的外力補充；第二、一個無法持續的「藝術進駐能量」效益有限，充其量是製作了幾個藝術物件，而部分學生在少小生命中曾經有過的「某個活動」吧了。

我不知道藝術家去了哪裡？——是忙著送公共藝術提案，或是去了北美館看雙年展、晃去當代館細心體會國際科技藝術展的奇巧互動技術；還是沉浸在「爐鍋咖啡」喝極品咖啡、冰奶茶，聽聽現場音樂演奏、抽著各式不同口味的捲菸？——當然，頹廢是藝術家的特權絕不可廢。而且畫廊博覽會是一定要去看看的，據說最近藝術市場很熱／很夯？

是這樣子嗎？是這樣子使得藝術家對於藝術進駐校園興趣缺缺？

藝術資源不均與轉進

學校當然是社區的一部分，而且是比較明確可掌握的一部分。

而學校藝術資源（師資）分布不均也是眾所皆知的事；這也才提供「藝術駐校」的存在理由，但我寧可希望哪天這個理由不復存在。同樣擁有美術班或美術老師的學校，小學的藝術教學處境就顯得活潑多元有趣，美術老師的教學熱情往往讓家長感動。然而到了國中、高中，因有升學壓力，美術老師的教學熱情（主動引導學生藝術與社區互動的相關課題）已普遍打了折扣，也著實叫人喪氣！

我們今天談全民美育、談公民美學，學校當然是屬於社區整體藝術體質提升的種子部隊、社區藝術尖兵（把家長帶進來）。這些社區學絕對才是社區藝術動力的源源不絕的雄厚資源，屬於社區不可忽視的深遠「內化」力量。

在校園藝術資源分配不均、又少有藝術家主動參與的狀態下，校園的藝術貧瘠自然是成為下一波社區藝術貧瘠的基礎，藝術進駐社區的推動處境將更形艱困！當然，情況也並非全然悲觀，只要有心，掌管社區的公部門，常常能引發難以想像的深具關鍵意義與作用的實質影響力，而且重點不在投注的「投資成本」多少。往往小兵總能立大功！——少少的三萬元新台幣加上誠懇的態度（迷人的校長笑容），也能引發威力不小的後續效應。

雖然說是藝術家對於進駐校園的主動性不高，特別是那些知名藝術家（尤其是藝術市場吃得開的藝術家），或是在大專院校任職的藝術家老師，要他們進駐中小學校園的機率又大大降低。至於藝術家跨縣市教學、國外藝術家來台駐校的機會就又更低了。但是山不轉人轉，巧妙結合類似「藝術村計畫」、「藝術大師研習營」、公共藝術的「民眾參與」作業項目等專案，那些不可能出現在校園的藝術家還是很有可能出現的。竹圍工作室的幾個專案就發揮了這方面的力道。也似乎這類跨專案相互整合、連結的趨勢隱然成形，期待這種趨勢更形龐大、蔚為風潮。

藝術家熱情匱乏？

從駐校計畫找不到藝術家當引子，從這兒牽拖出的問題是十分龐雜的。

究竟為什麼藝術家積極主動參與社區／在地事務的普遍性熱度不高？絕對不應等閒視之。到此刻為止，公共藝術政策推動了跨十個年頭，其中對於「公共性」的認定與伴隨而來的實務操作條文也經歷幾波變革；而直接與「社區／藝術」有關的藝術政策陸續又推出過例如「藝術村」、「閒置空間再利用」、「地方文化館」、「藝術節嘉年華」等等。期間舉辦過多少場政策公聽會、學術研討會、實務研習營？而專文論述、專刊與專書出版品也不知凡幾。受邀或主動參與的專家學者其多元性的專業領域背景更是可觀，儼然成為二十一世紀初台灣學界的某種顯學的現象。但是，仔細推敲，至今為止，有哪幾位學者或學術單位的專案研究，真正深入的去研究眾多藝術家在這股「社區／藝術」時代命題勢頭下的理念和態度、傾聽藝術家的心聲、真正去理解藝術家在當下「全球化」局勢下的藝術創作存活之道與攻防戰略，以及存有若何種終極關懷主張與自我實踐的自設場域？

我的意思很簡單，到目前為止，談藝術介入社區、藝術進駐公共空間的相關論述，藝術家的發言比重如何？——包括對於「藝術進駐社區」抱持反面態度的緣由與比率又是如何？好，這一齣關於「藝術進駐社區」的劇碼的主要演員有哪些？答案或許是很多很多。只是，既然具名標題是「藝術進駐」，那麼總得有個藝術家進場哈啦幾句吧？一齣沒有藝術家（或戲份不重）的「藝術進駐戲碼」還稱得上是「藝術進駐」戲碼嗎？

藝術家真的拒絕和社會現實接觸、互動嗎？藝術家真的熱情匱乏嗎？

藝術家的最大熱情不是應該放在他的藝術創作上嗎？而藝術家對於「現實社會、當下時空」的觀察和反應不也應該在他的作品上試圖淋漓盡致的表達和演繹嗎？任何型態（藝術形式）都可以。一幅「優秀的」作品，縱使是具體景象全無的抽象繪畫，也都可以蘊含著藝術家對於社會現實、當下時空處境的熱情反映軌跡。「藝術進駐社區」的核心精神應該在於「藝術」，而不是藝術家這個人。更何況，藝術世界逐漸擴充、藝術生態的諸多專業領域逐漸建構完成，有關於「藝術內涵」的信息傳輸與辯解、爬梳以及系統化，除了藝術家直接的與民眾當面「接觸、互動」外，還有更厲害的角色：藝評人、策展人、藝術史家、藝術行政管理人、藝術教育者等人可以做得更好（比藝術家談藝術更容易讓一般民眾理解藝術）。

藝術家參與社區事務的人數不多、態度不夠積極是個事實，問題的癥結應該不在藝術家的情感匱乏或社會責任感低迷，因為這些不應該做為詬病的立場。在我看來，比較多的情況也許是藝術家「還並未」在「藝術進駐」的經驗或觀察中確認其「可以嘗試看看／或許可以／明確」作為的個人藝術實踐的探求方向。或因性格使然、或因無法滿足、無法盡情發

揮，總之，藝術家寧可將自己投入其他場域作他的藝術冒險而沒有親自走進社區。

大多藝術家還沒感覺到進駐社區對自己的藝術事業的需要或迫切性，那麼，有可能刺激這個需要嗎？如何提高這個需要？

藝術進駐的現實切面

在思索透過何種方法提高藝術家進駐社區前，我們先來探討目前提供給藝術家考量是否走入社區的外在環境是如何個狀態？

在相關「藝術進駐」、「民眾參與」的相關論述上，我們看到藝術家不斷地被強烈告知「這是個追求空間集體利益」的場域、「藝術成分」當然重要，但絕不應全由藝術家個人獨力完成：應須涵括空間紋理、場域精神，以及和這塊地方有關的所有人事物做為藝術元素的考量。

所謂的藝術「個人風格」被解讀成藝術潔癖！有時連藝術界內知名評論人也偶爾會脫口而出，提醒藝術家不應繼續待在「藝術象牙塔裡」、「藝術缺乏親和性」的評語。更激烈的還包括直指「舊時代藝術家壟斷藝術生產與論述的時代已經結束」這樣令人惶恐的話語。如果這句話有意義的話，那麼言下之意是說他才是新世代的藝術詮釋者、代言人！是這樣嗎，關於攏不攏斷藝術還是個時代課題嗎？

各種見解充斥的情況下，最容易出現混水摸魚的局面。而這也是沒辦法的事，藝術評論／文化評論機制無法適度建立，使得狀況更形混亂！再加上當每個「見解」都代表一種權力、代表著決定誰來進駐社區的審定者時，當然就使得處境更形微妙與緊張。這就造成某些個性強烈的藝術家「少碰為妙」的體會。而當「彙整、統合眾家見解」產生的藝術品因缺乏藝術家個性投射下生產出「中規中矩」、「不痛不癢」的不美不醜物件作品——看在藝術圈眼裡，畫虎不成反類犬的感觸是頗深的！以公共藝術為例：公共藝術還依然是藝術啊——只是它極其容易被搞成不是藝術、類藝術、非藝術的窘況，外在因素固然重要，主要因素還是在於藝術家的「過早放棄」與「創造力與創意轉化能量不足」所導致！

身為藝術家，本來就時常處在挑戰自己、跨越歷史的既微弱又激烈的對話處境中。或許，不同藝術風格表面的堅持或侷限，一時間並未將「社區進駐」明題置入做為個人藝術創作生命建構的對象（場域），那是個人選擇，應該也不會關鍵性影響藝術家已有的藝術評價。當然，如果在已有的藝術基礎外再「開發」新的創作空間，我認為也無損其整體藝術評價，甚至有相加相乘的神奇效益？關於「藝術進駐」命題，或許主客觀條件不佳，問題是如

果從來就不曾將這個命題納入關注焦點，正視且試圖拆解糾纏關係，「壞事」也許避開，「好事」卻絕對不可能憑空出現！我個人是相當肯定「藝術進駐社區」命題所蘊涵的新時代開創性意義與價值的可能性——是象徵的，同時是實質的。在「全球化」潮流底下潛流著一股「人類社會」與「藝術社群」相因應的時代命題，藝術家感知到多少？從藝術家的家族系譜「藝術史」角度來看，會不會「藝術進駐社區」是「藝術史」社會化、演化／進化的可能過程的一個早期面向？

答案我不知道。問題是還沒發生的事誰「真的知道」？「未來」是屬於勇於實踐的冒險家的世界，哪天這些跨時空領域的冒險家「闖蕩出」什麼，「未來世界」就是什麼。是的，冷靜想想是何時開始出現「學術跨界域／藝術跨領域」的「作品」和「論述」？就在那個同時就出現了「藝術進駐」的討論了。如果說「跨領域」是種「全球化」的社會化下一條主軸線之一、也就應該是「藝術史觀」的必然趨勢與現實。所以，「藝術進駐社區」當然是個巨大的文化工程，我們也都只是當中的一個文化零件而已。在這個背景底下觀之，我們就可以理解這個計畫是必要投入多麼龐大的人力與精力，而且，「必要的時間」也是個關鍵條件。曾經華山藝文特區創造了豐富的「能量與想像」，當中確實觀察到某種難能可貴的魅力與可能性，卻因時間不夠，胎死腹中！

同樣和「時間不足」有關的現實面是「打零工、當義工」的情形在目前算是非常普遍的事。「藝術進駐」的內在效益需要一定的時間進行醞釀與內化過程，「打零工、當義工」的社區進駐狀態下，無論是「藝術家個人」或「社區」相互間的互動基礎當然是有限和脆弱的，它的成效也就難以信服於眾人！台灣視覺藝術圈有幾位像吳瑪悌走在「藝術進駐」的路上這麼堅決和透徹？他今年已受邀參加了「台北國際雙年展」，歷史評價逐漸顯現「藝術進駐」的潛能和力道。

藝術進駐類型與難題

藝術家如果有心想在「個人工作室」以外的社區場域建立更積極的互動關係，方式和管道其實是不少的。藝術家的自我實踐度也會因不同的進駐型態有所差別。這一方面有藝術家個人特質、時間投入度、以及藝術語言適合度等等複雜因素，當然也會因那個進駐型態的特性、以及比藝術界更為複雜的社區社群、權力結構、地方派系等因素而使得藝術家的進駐過程和成效難以捉摸！可能的挫折在所難免，然而，如同藝術家面對自己的創作那樣，一旦「作品」完成，所有的苦難都將拋於腦後吧？

在進入討論「藝術進駐管道與狀態」前，有必要先針對這個「進駐」做點必要的詞義鋪

陳。藝術「進駐」，有進入、駐留、長久居住等意思。動詞成分較多、意義也較大。這同時也寓含了「由外而內」的「外來」角色標示。而這個「外來的角色」就不只是藝術家這個藝術人力資源而已，應該更廣泛的概指能夠帶動與引發社區整體對於「藝術／社區」的想像與創意作為，並且對於社區產生有形無形影響的所有因素：例如藝術政策制定、美術館等空間硬體設施、藝術節慶等軟體活動的舉辦，以及藝術專款的提撥等等內涵。

這篇文章有意識的將主軸放在藝術家身上，也從藝術家的立場來觀看、討論「社區進駐」課題。一方面當然是前面已有提到，在相關藝術進駐討論上，專從藝術家角度做討論的情形比較少，希望可以在這個背景上，為這個命題提供更多有趣的討論面向來親近那可能的真實。就因為從藝術家的角度切入，以下的「藝術進駐類型」的前後排比順序是有意義的：特別是依照藝術家從個人藝術實踐需求與實務效益面，相加減權重衡量後所產生的「自主選擇」（喜愛與歡迎）程度。當然，我並沒有經過客觀的問券調查，純屬長久來對這些藝術作業項目的實際參與心得以及我所接觸過的藝術家普遍反映的綜觀性觀察，所以一定存在著我個人的主觀成見！

一、主題策展

狀態：由策展人策畫的主題展，不只是美術館、雙年展、甚至連畫廊空間都非常受到歡迎和肯定。「主題策展」代表了一定的「學術品質保證」，媒體也樂於報導。這個現象已是普遍的國際藝壇潮流／主流。事實上，在台灣關於藝術進駐社區課題之所以能夠得到特別是公部門的重視及經費大量挹注，「主題策展」所創造出一種強大氣勢，對後來的藝術進駐社區的推動影響深遠。早期台北縣文化中心在淡水河上先後由簡明輝、林惺嶽等策畫「環境藝術節」打開藝術介入公共空間的視野，之後又陸續出現典型範例有黃海鳴為嘉義文化中心策展的「嘉義裝置藝術展」、鹿港「歷史之心」，以及石瑞仁為南投九九峰藝術村策展的「藝術逗陣」等。而由帝門藝術教育基金會與台北縣文化中心、竹圍工作室、伊通公園共同主辦，石瑞仁策展的「河流」展，邀請的藝術家包括了台灣、日本、越南、泰國，以及香港等地，是一個規模和反應均佳的展出。當時那股「主題策展」氣勢很大程度影響到後來的「閒置空間再利用」、「藝術村」等藝術政策的制定和實施。

能見度、學術性高，甚至直接拉高藝術層級，使得在(社區)公共場域展出的作品沾染藝術實驗／前衛的當代內涵，加上又能夠提供受邀參展藝術家為數可觀的創作費／材料補助費，當然是藝術家考量參與進駐社區的第一選擇。我甚至認為「藝術進駐社區」的關鍵性藝術人力／靈魂人物是策展人而不是藝術家。

難題：1.經費高，策辦機會／數量受到限制——如何提高「主題策展」的數量是這類型進駐社區計畫的關鍵課題。或許不是「縮小規模」就是「變成超巨大」（恐怕沒有掛上「國

際」名號是不行地!)才有可能轉進的出路。2.每次受邀參與展覽的藝術家人數有限(通常在十人左右),藝術品型態與其反映的社區空間議題的豐富性也就受到侷限——如何提高參與「主題策展」的藝術家人數,並且藝術家所代表的藝術品型態盡可能更加豐富,才能為「進駐社區」提供更多元的「藝術生產」參照形式。3.«主題策展»幾乎以公資源為主,類似由私資源/民間企業贊助的主題策展典範案例有張元茜策畫的「土地論理」和「粉樂町」等——如何提升民間資源投入「主題策展»,特別是當地社區資源的集結和回饋,是非常值得開發的方向。

二、藝術節

狀態:發展至今,「藝術節」幾乎完全取代了上述的「主題策展」操作。主因應該是藝術節的民眾參與度(參觀人數)最多,對於「出資者」的效益也最高吧?掛名類似「藝術節」的活動琳琅滿目、全國各地、大城小鎮都可能舉辦、也多在舉辦。唯一幾乎相同的是這些藝術節的舉辦和當地(社區)產業特色有關,而主訴求也幾乎和產業的「行銷創意」畫上等號。我們看看這些「藝術節」的命名大概就可以知道葫蘆裡賣什麼膏藥了——植物類:美人腿(筊白筍)、柳丁、花卉;節氣類:風、水;食物/食材類:牛肉、黑鮪魚、糖果、米粉;原物料/成品類:鋼鐵、石材、木頭、蚵殼、面具、童玩、花火、風箏,以及傳統節慶類:五月節、元宵節、宗教藝術節等等。

「這些藝術節」有些真的和藝術有關,大部分則只是「掛名藝術」而已——結果就製造出「不需要藝術家參與的藝術節」這樣的世界奇觀!而如果真有藝術內容,也大致上在整個活動架構當中安排、切割一塊給藝術(相對於總經費來看,「藝術」這一塊通常不會太大塊)。有趣的是,「策展人」或「藝術總監/藝術顧問」卻還是擁有一定的分量和地位。我認為,「藝術節」的主力既不是藝術家,也不是策展人,而是「策展公司/企劃小組」(我就在這個地方處理過幾個案子),或是「行銷顧問公司」,特別是那更大支的幕後黑手——媒體集團。

至於藝術家的態度如何?或許好玩、有趣,學術需求的壓力也相對於「主題策展」來的低,加上「創作經費」還是有的,藝術家參與度看起來是頗高的(如果這個藝術節有邀請藝術家參與的話)。從更積極的、借力使力、順勢而上的角度觀察,正因為這類「藝術進駐」的「藝術生產」擁有很濃的「委製」成分,對藝術家而言,在退無可退的情況下也很有可能會「研發/推演」出直接和社區特色有關的「藝術新品種」來,倒是無心插柳柳成蔭的美事一樁。而且(這一點很重要)——而且和最近幾年流行的「文化創意產業」可以站的非常貼近,願景受到期待。

難題:1.«藝術節»很難避免「政治操作」的鑿痕!但是,這卻也是這場「大秀」之所以存

在的主動力之一；而且社區／地方關係非比尋常的複雜、權力與利益傾軋也很難避免。所以這當然是場艱難的藝術IQ與EQ共同合作對外力的拔河競技。**2.**「藝術節」是很容易使得藝術成為節慶的「附件」，作為「社區」這個主文的「配圖／插畫」，藝術界總得做好應做的貢獻和應有的藝術品質，並且繃緊神經，見縫插針，爭取更大的發揮空間。**3.**「藝術節」通常規模龐大，它一方面造成當地藝術資源的磁吸效應／排擠作用，一方面又在短短幾天(長則個把月)內活動結束，又缺乏一整套藝術節活動結束後到下一次藝術節舉辦期間內的妥當配套(如果有下一次的話)，這就又出現「藝術節期間有藝術，大部分時間沒藝術」的怪異現象，實在是資源浪費、缺失良機(藝術節打下的火熱基礎)的通病！**4.**是不是可以考慮化節為季(藝術季)，把時間拉長，讓「地方／社區」的「生活常態」獲得更全面的關照和轉化？也是可考量化節為案(藝術專案)：小而美、多樣化且持續的做下去，一種常民／公民美學運動才有可能孕育。

三、藝術家個人創作

狀態：照理說，藝術家當然是最看重個人創作和個展，這是最能充分表達藝術家階段性藝術成果的主秀場。但因「藝術進駐社區」的「作品／展覽地點」不在常態性的「藝術空間」發生，除非藝術家個人名氣響亮、人際關係靈活，要不就是作品議題或操作手法「異於常態」(腥、煽、辣等)，將很難得到媒體報導！而展覽場地或許在「天崖海角、鄉間小徑」等等，要能吸引線上藝評家的青睞／親臨，進而提筆論述發表的難度也頗高！再加上這類「進駐」作品很有可能不是「創作時間」難以估計，就是展覽經費非比尋常，這對於一般貧窮藝術家個人而言，都對現實產生莫名壓力！但是，我個人是強烈認為，要使得「藝術進駐社區」的作用發揮最深刻——對於社區或藝術家這兩造而言，藝術家個人選擇在社區空間進行創作型為，才可能規避策展人的學理引導、藝術節的政治暗示(其實是明示)、公共藝術的濃烈工程取向、以及駐校計劃的教學引導干擾，純粹從個人生命出發、從藝術家個人獨特的眼光與適合自己的「進駐」方式，來和「社區」建立起微妙的互動融入關係——縱使，「進駐」是多麼微弱、幽微與短暫，積沙成塔、積少成多之後，成效是難以估計的。

難題：**1.**藝術家如何承擔、過渡創作過程的寂寞和挫折，並且積極尋求各種社區資源協助，創造新的互動／互利網絡。**2.**社區如何適時適當提供支援，特別是藝術圈如何隨時掌握這類型創作，並且給予應有的報導和評價。

四、公共藝術

狀態：大家都可以想像「藝術進駐社區」的諸多方式或管道當中，藝術家參與人數最多的作業項目是什麼？——當然是「公共藝術」。而為什麼會如此？大家也都會立即想到「因為有大筆的設置經費」。這就造成了公共藝術的「共業」——藝術家參與公共藝術是為了

賺錢而來的——特別是藝術家個人藝術作品還未在藝術市場（包括美術館典藏）得到正面肯定下。所以，公共藝術設置計畫的推動對藝術家而言乃是伴隨「廠商」而來的藝術身分的流失與迷失，進而掉入「藝術語言」的「失語」處境！當然，這也不全然是壞事，藝術家能「活著」（這裡指的是繼續創作，相對於放棄藝術，轉行去）是首要課題，再來才是藝術生命實踐的工作。也就這樣，「公共藝術」確實養活了一些藝術家，在已經瀕臨斷炊情況下「終於得標」而可以拿著「合約書」有理由的調借錢，再苦苦等待明天太陽的升起！——雖然，得標才是代表苦難的開始，但是如果再一直不得標卻絕對是個大災難。在這樣的認知和磨練下，參與公共藝術的藝術家們各個培養出一套套生存哲學和攻防戰術戰略：一定要現實（要不會死得很慘）、十八般武藝皆須精通、而且動作一定要快（才可能同時段多送幾個案子試試，充分落實「雞蛋籃子理論」）、並且與人為善、積極學習觀察／分析／歸納設置基地環境空間特色的能力，再提出作品形式，以及撼動人心（連自己都感動）的設置理念論述。計畫書要編的美麗大方、模型和3D動畫一定要咬緊牙根投資下去，所有「提案成本」（越來越高）等得標後再說了（問題是大部分時候得不到標啊！）。所以能不「潦」下去的藝術家根本就給他忘了公共藝術這件事的存在，而「潦下去」的藝術家，通常不是淺嘗就立即撤出，要不就已經「被套牢」不能脫身了！好處是「越做越專業」、「越懂得門道」，同時越輕鬆，得標率卻是越高，也就越捨不得放手了。

在藝術圈「公共藝術」是個「特殊的存在」，它介於藝術和工程當中擺盪（意思是參與者認定是藝術，沒參與者認為它是藝術工程），記者極少報導，評論家寫公共藝術的情形更是貧乏——除了藝術雜誌久久一次專輯做廣泛性討論，再來就是每年一次的《公共藝術年鑑》或是積極意義和作用、影響層面都有限的「公共藝術研討會」，才可能出現一些特別針對公共藝術提出比較學術性的論述。

我認為公共藝術當然是藝術，只是操作過程很容易在心情上和修訂下被搞得很不藝術！我也認為「公共藝術」有被「過譽」以及「污名」的存在狀態。「過譽」是指一般公務單位與興辦單位（含執行小組、評審委員）對它過渡期待，「公共藝術」根本無法滿足或達到那個期待——每當看到公共藝術能夠「美化建築空間」、「建立社區民眾情感凝聚與共識」，或「型塑都會景觀形貌」這樣的描述時，我總感覺頭皮發麻不能抑止。一個「百分之九十九」操作下的巨大作品何須所謂的公共藝術「美化」，「建築藝術」不就是處理空間美學的專業嗎？我們期待這個百分之九十九的作品來美化周邊空間、建立社區民眾情感凝聚與共識，或「型塑都會景觀形貌」不是更實際可行、和真實世界比較接近嗎？我常想，如果可能，我寧可「放棄」百分之一基金，讓百分之一百去完整達成眾人對於「公共空間／社區空間／都會空間」的要求和期待。藝術家或許應該爭取積極參與「建築案」的評審團隊，貢獻藝術家的美感經驗和空間造型的意見提供。而「過譽」其實就產生了「污名」基礎，因為「事實並非如此」，所以往往造成「藝術不過爾爾」的輕蔑評價了。

一件（數件）藝術品／公共藝術品出現在一個公共空間裡，當然會和移動的、不特定第三者以上的民眾由「不期然而遇」到持續的相遇之下，建立起不同的、微妙的互動關係。不同民眾對同一件公共藝術品產生的感受是否相同？或是究竟多久會產生「共識」，我們不得而知。（所以評審委員評斷哪件提案作品具備這方向能力的支撐點是什麼、或是如何要求藝術家去「創造出」一件具備這個條件的作品？）我們相信「公共藝術品／設置基地社區民眾」應該會有一定的關係的建立，特別是與這件突然降臨的所謂公共藝術品的設置外，如還伴隨而來「藝術訊息告知／引導」等作業有計劃的發生下，以那件公共藝術品為某種「場域中心」所連結起來的有別以往的新的社群關係鏈，這件藝術品的意義才可能越來越豐富、也能越型強大——凝聚社區居民情感與共識也才可能在此基礎上逐步建立。而目前的狀態是「過渡信任」設置前與設置過程的「民眾參與」操作，而幾乎完全疏忽「設置完成後」才是這件公共藝術品在這個公共場域「第一次／開始」和民眾建立關係的起頭。相對於前面或許有幸參與的民眾數量而言，作品設置完成後所面臨、服務的民眾數量將更為可觀，不是嗎？我想提出的是「過度注重設置前段作業」的傾斜處境，以至於公共藝術設置完成，「這個案子結案」，這件藝術品在新生命的開始，也就是「自生自滅」的開始了！

難題：1.如何讓藝術家參與公共藝術設置全程對於「藝術」還充滿熱情？2.暫時型公共藝術的執行可以更加靈活運用，而且不必然走「大型公共藝術節」型態，「小而美」的「暫時性公共藝術設置案」可考慮盡量執行。3各地「公共藝術基金」應可積極規劃接受「公共藝術提案申請計畫」，可為「公共藝術基金」創造更多元的設置型態案例、創造更大的民眾利益。

五、藝術村

狀態：「藝術進駐社區」的終極目標／最高境界有可能是整個社區成為藝術氣質很濃烈的藝術聚落，或是吸引很多藝術家進駐的藝術村？相對於「公共藝術」的藝術「品」進駐，藝術村指的則是藝術家這個「人」或藝術的「氣質／氣氛」的抽象感受的顯露。「藝術村」型態當然非常多類（規模大小／位處都市或鄉村／綜合型或特定藝術種類，例如陶藝、版畫、金工等等），總之，是屬於藝術「長久駐留」或「短暫居住」的一個藝術場域，它可以純屬「村內」的事，也可以是沒有圍牆的開放、流動之處。

所以「藝術村」是最接近藝術生活，或說是藉由藝術生活和社區建立深遠關係的進駐模式。藝術家在此環境裡「不其然」與來自「世界各地／跨領域」的藝術家（以及民眾）會面、認識，交流，是種軟性的、不帶過多政治訴求、明確目的考量的交往——所以「藝術心靈」在此獲得充分的尊重和歇息，醞釀再次出發與轉化、再生的能量。「藝術村」在相關藝術進駐社區中擁有最高的國際特色，又同時可以具備最在地的特質，而這些都在「藝術村」的另一個特色「網絡連結」機制建立底下發揮無法衡量的作用力。

「都會型藝術村」在台灣也僅有「台北國際藝術村」最具規模與上軌道，國際化層次也逐年開發中，而鄉村型藝術村如竹圍工作室、台北縣三芝鄉的圓山頂藝術聚落、屏東枋寮藝術村也都各有特色，台東都蘭山藝術村則是被看好後勁力會非常強大的藝術聚落。

難題：1.過去幾個藝術家群呼朋引伴建立起的藝術聚落，比如埔里藝術村、九份藝術村最後不是造就了觀光產業和房價，就是後勁無力，草草了之，如何持續，並且建立應有的推動機制，才可能讓藝術村繼續有意義的存在。2.台灣不比歐美擁有「貴族階級」提供私人產業空間（城堡、農場等）做為藝術村使用，如何引入民間／社區力量成立藝術村？3為連結國際知名藝術村網絡，有必要將藝術村的專業性與學術性建立起來，也許可以考量在具備國際獨特產業的地方成立那個產業屬性的藝術村，做為國內外藝術家交流的場所，並且長期投入這個產業類型的藝術創作（例如新竹科學園區區域或各種專業工房）。4.將藝術體制內的平台架構完整——連結美術館、畫廊、設展人、藝評家、藝術家，提高世界各地藝術家的駐村意願。

六、藝術家駐校計劃

狀態：這裡指的「駐校計劃」屬於原有的藝術教育體制外的專案／支援計畫——邀請藝術家或藝術家自己進入校園，與學校師生進行藝術計畫。這一方面可以彌補學校體制內的藝術師資有限的問題，更可以積極依照學校所坐落的社區特色進行特定的藝術教學計畫；甚至是屬於藝術家個人藝術計劃的合作對象。計畫內容因藝術家風格與社區特色而產生豐富的設計與成效。只是往往因為的「藝術人文課程」有限，藝術家駐校的課堂也受到限制，加上師資微薄，以致於藝術家的參與度不高！但是，帝門基金會在這個計畫上已持續進行十多年，累積了豐富教學型態與成果，可提供參考。又近兩年由雄獅鉛筆廠出資、國藝會承辦的「藝教於樂專案」的執行，對於「藝術家駐校計劃」的後續發展提供了很大的信心。

難題：希望藝術家多多參與、希望公私部門多多支持——經費或許不多，效益卻非同小可！

體享地方美學：恢復台灣本土世界的真實感受

李謁政

雲林科技大學文化資產維護研究所副教授

摘要

本論文長期研究的對象：「地方美學」。應該如何討論與理解，又應如何呈現，對研究者而言均有再理論化的必要。過去研究曾對焦於：社區的地方性空間美學，有必要建構於關乎主體意識對地方的認同感受上。它起始於：

(1)地方之地理形勢之幻思與身體經驗

(2)地方歷史事件與發生場景之留存，確立其歷史階段與變遷

(3)地方產業(尤其是農業與手工藝)之前現代氛圍與植入日常結構之交往

此一美學化過程需得經歷：「直觀」－「審美能力」－「創造靈光」三個連續又重疊的階段，地方美學的浮現，才有堅實的基礎。直觀與審美能力所應掌握的是「素樸的自然直觀」經驗，其地方美學必定要有「在地的身體參與」，由於自然過程的獲得與參與「農的世界」是身體參與於自然的凝視、勞動和對未知的崇敬的結果。「人間藝術」在長期的「農的世界」中參與與勞動，本能地成為勞動的一部分，由直觀到審美最後才可能達到創造的階段。對地方的文化詮釋，再現、紀錄與書寫，均對應於對地方的實質建構，地方的語意指涉，可以是指地方特性的地方(locale)，也可以是意謂著文化環境，地景的場所(place)，要有美學的意涵，必得有居住者的土地認同、感知、體悟。

本文試圖提供六個面向，作為「文化生產」於思維與實際過程中，必需的認識論與方法論。第一是，以「過去式的產業」作為集體共同記憶的文化空間。第二是，藉由對自然環境與資源的珍惜認識與尋找自然的文化美感。第三，經由民俗再現作為地方文化主體性的建構。第四，是在社區與村落的自主活動中，詮釋生活文化意義。第五是，以生活美學提昇地方特性的深度。第六，由創意想像去發揮在地性新時空經驗的意涵。

關鍵字：地方美學(aesthetics of locale)、地方感(sense of place)、對自然的凝視(gaze)、農的世界(agriculture)、人間藝能(arts & crafts)、地方的文化景觀(cultural landscape)

一、詮釋客體

本論文長期研究的對象：「地方美學」。應該如何討論與理解，又應如何呈現，對研究者而言均有再理論化的必要。過去研究曾對焦於：社區的地方性空間美學，有必要建構於關乎主體意識對地方的認同感受上。它起始於：

- (1)地方之地理形勢之幻思與身體經驗
- (2)地方歷史事件與發生場景之留存，確立其歷史階段與變遷
- (3)地方產業(尤其是農業與手工藝)之前現代氛圍與植入日常結構之交往

(李謁政,1999,82)。

這裡揭露了幾個研究取向上的思考，「對地理形勢的幻想」、「身體經驗」，將土地地理形勢視為審美來源或主要對象，它涉及了土地的生態生長和時間歷程中不同季節展現的風貌，主體之經驗和幻想對象，將帶有自然規律或變化的情境，作為審美經驗之內容。其次是：地方是有「歷史事件」的，場景不僅作為標誌、遺址，更是空間具文化形式與豐富意義，成為「場所」、「所在」之人文地理，可以獲得詮釋意義的，最後是「農業」、「手工藝」於人類長期使用土地，和土地互動的感悟，成就了生存的智慧與藝術，即使「現代」已是生活世界的主要情境，農業智慧與人間手藝一直傳遞著不同於「現代氛圍」的真實感受。

「現代氛圍」意指了全球化之快速流動的情境，地球的時空距離在新的技術促成下，形成時空壓縮，過去長距離的旅行交流，需要的時間愈來愈短，連同生產與生活方式的時空情境均在加速，人類經驗地方的方式，以倍數之速度進行。其次現代氛圍以都市經驗為核心，尤其以城市的遊蕩者提供了詩性圖像、攝影、電影、繪畫、報導、筆記等，這些文化作品是某一瞬間即逝的生活經歷和都市生活世界所特有的持續性經驗之間的裂縫建起橋樑，這正是現代性的大都會辯證圖像(H.Pazetzold,2008,92)。

最後，作為美學概念，由經驗的情境，轉換成藝術創作的認知與心態，或是美學心態，面對碎化、分裂、混亂和迷茫的都會經驗。現代性之美學概念所隱含的時間相對主義，特別是沒有一種傳統比其他傳統更有效的觀點，後現代主義的全面反傳統主義提供了理由，也為個體藝術家完全自由地按照自己的意願選擇前輩提供了理由，同時還可以說為媚俗藝術作為一種風格所具有的那種無所不包，放任寬容的折衷主義提供了前提。更重要的是，提供了現代性對於現實的關切可以說媚俗藝術的瞬間美中找到了時空的無心虛擬。(M. Calinescu.1987.7)面對現代氛圍的再現世界，作為碎片的個人經驗，已無法清明的呈現土地地景的真實感受。

討論與反思「地方美學」有其美學的抵抗作用，作為抵抗「現代性美學建構」的本土性途徑，來自土地地景的真實體悟作為抵抗的基礎，身體的居住經驗，一方面收集地理地勢的自然過程，一方面建構於土地地景中的居住經驗。此一美學化過程需得經歷：「直觀」－「審美能力」－「創造靈光」三個連續又重疊的階段，地方美學的浮現，才有堅實的基礎。直觀與審美能力所應掌握的是「素樸的自然直觀」經驗，近似原初經驗，對自然之凝視，有其個別地方性的自然經驗，地方美學包括自然情狀的體會、幻想或科學性的瞭解，其地方美學必定要有「在地的身體參與」，這一參與建構了空間的美學世界，世界是在經驗當中形成的，由於自然過程的獲得與參與「農的世界」是身體參與於自然的凝視、勞動和對未知的崇敬，天地人神的農村世界，讓地方美學更加在地化，環境地景化。「人間藝術」在長期的「農的世界」中參與與勞動，本能地成為勞動的一部分，由直觀到審美而創造，創造性的藝術，像自然物、農作物屬於土地般，植根於生活世界之中。

地方美學之建構，揭露作為「地方」有其價值，有其知識與經驗實踐上的關聯。所以，地方有其價值，以人、文、地、產、景的形式建構，受社會性變遷，地方價值遭受挑戰與毀棄，地方在面對全球化大變遷，除了形成對抗論的美學視野，亦可有文化地景論，並且邁進永續論述，地方美學歷程的討論，交錯於對國家、族群、區域甚至是文明等結合了歷史地理的相互辯證。對地方的文化詮釋，再現、紀錄與書寫，均對應於對地方的實質建構，地方的語意指涉，可以是地方特性的地方(locale)，也可以是文化環境，地景的場所(place)，要有美學的意涵，必得有居住者的土地認同、感知、體悟。

二、地方世界的成形

地方的價值在全球化的世界中，更顯得意義非凡。主要在獨特性上，地方有著不可取代的獨特意涵，它體現在地方本身有其自然過程、歷史時程和社會過程，不斷累積相關人文、地景和物產。地方地景成為歷史與社會的產物，除了能彰顯地方文化脈絡，成就故事敘述和空間美感，因而更創造屬於「地方的美學」，涵蘊了社群的集體記憶、情緒和感情的方式，更反映了在土地上生存過程的生活方式，並且對自然的審美作為昇華的功效。生活方式連結著生產方式。也反映著生存面向的文化心態、風格。這在地方成為全球化進程中，可以開展美學經濟的重要要素，地方不是落伍、破敗的代名詞，地方於此一時代進程中，是最具有價值的部份，即是美學價值成為生活風格，此成為地方再生的重要動力來源，對地方而言，需要挖掘與建構更多的美學詮釋，持續建構地方可以感動人心的文化生活景觀。對於地方世界的討論有四部份：對自然的凝視、農的世界、人間藝能、文化地景。以上作為地方美學理解的基礎。

1、對自然的凝視

自然對人類而言，成為資源的利用，並非是人類與自然長期互動的主要歷史。人類在自然界建立起文明，回應了自然的暴虐力量，從而對自然的觀察，瞭解其對人類的寓意，一直是人類對自然的凝視重點。自然成為想像的對象、鑑賞與審美的對象，甚而形上地作為瞭解人類自身的對象，自然均有巨大的意義可供人類從中獲取，最接近於現時身體利益的機會。自然物的出場日、月、星辰、動植物、山、川、河流、湖、海，由生態意涵轉向自然人文的神聖化，與文明的創造結合在一起。原始人類製造和利用工具來進行采集以求生存，這種特殊的生存方式是人類初級文明適應自然的方式，這種適應暗含著與自然和諧，透過與自然的和諧達到共生。(郭艷華2004,6)。

自然作為資源的結果，即是人類長時忽略自然是生態系統的事實，脫離資源視野下的凝視，自然才顯現其具有宇宙創生的力量，生物多樣性反應了創生力量和生命力的豐沛，自然的美學來自生命力展現的和諧與暴虐，高山大海的壯麗是與暴風雨同在的，居住土地之上與遷徙至適宜居住之地，除了神話創造，也對地理環境凝視作出命名。山峰情狀、雲帶嶺影、水域岸渚、林木溪流、水塘濕地既審美又命名，內涵了凝視之創造能力，既是自然景觀又是人文審美，甚至宗教冥想亦回歸於自然大象之無聲。台灣的許多地名之中有：坑、埔、湳、崙、溪、勢、台、林、坎。天文地理是自然凝視的結果，星座與人生的想像，與時間、空間的抽象性結合；地理是景觀與生態的綜合系統，具體地以土地為呈現。

地方的世界涵蘊著由對自然凝視的成果，具創造生命的力量，生態共存、共生與地理景觀的命名指認，居地的創造、依存，大自然時序、光影、晝夜、季節帶來了不同的人生面貌。都是「地方美學」所特別領受的。

2、農的世界

人類對自然的依存，發展出「農的世界」，以自然的法則規劃創造能源的使用。農的世界混合著三生之生活、生產、生態共存，農業生產與其農村居住生活共存，農業生產伴隨著農業生態，共構著「農的世界」之環境景觀。農業生產方式使得生活文明有地方上的差異，種稻與麥子的生活飲食有著深刻的不同，田園的景觀農村的建築與農業相關的設施，也因緯度上的地理差異，有明顯不同。農的世界呈現著生態多樣性，農作田園景觀與農村地景的多樣性，也回應了自然創造的生命力。農的世界建立著「農生態系統」(Agroecosystems)，首先這一系統架諸自然環境之中，亦即生態系的一環，其次農的技術，種植的技術，來自對植物的知識與瞭解，運用簡單並有用的工具，種植、收成、儲藏和運送等，人類的居住在此「農生態系統」中以農村居住形態過著有季節時態、神明護佑、豐收慶祝、伴著農作時序的生活，即使兩個地理區位相似的地方，也會因生活和農業的生產形

態的不同，展現出不同的農的世界。(P.Atkins, I. Simmons & B.Roberts,1998,25)。

農村土地包含了幾個項目；耕地，有著作物的排列方式，果園、放牧地、林地、建地、村落、自然裸地。地景化的思考有；居住景觀、農業種植景觀、水、綠環境景觀、民俗歷史景觀、季節性景觀、農道設施景觀、生態景觀。農的世界表現著以農村聚落為核心的地景開展，帶有循環性質的生態能源動態，自給自足的規模和自我療癒的方式對待環境，是環境美學的特質。表現著農、人和土地的生存關係。

3、人間藝能

居住在地方的的人群，就其生活、信仰和想像，在其真實本能上具有直觀、審美和創造的能力，是「人間藝能」可以為生活世界創造物件、圖像、表演的能力。對地方世界的成形，人間藝能充分表達了地方美學的內涵。尤其以手工藝製品，最能表現、土地地景由居住者的身體參與，開闢出地景景象，手工藝製品是由手的勞動到創作，可以這樣理解手工藝，只有工藝之存在我們才能生活。從早到晚，或工作或休息，我們身著衣物而感到溫暖，依靠成套的器物來安排飲食，備置家具、器皿來豐富生活。生活之廣闊使工藝的種類有所增加，即使如此，也不能最忠實地反映生活。因此，如果工藝是貧弱的，生活也將隨之空虛。(柳宗悅,2006,6)。地方美學以手工藝的創造，豐富地方生活的方式，使得地方得以識別出其獨特性。白河陶坊林文嶽，以關子嶺的泥土和白河蓮藕燒灰相混合，成為「白河燒」，深具地方意涵，更涵蘊地方美感於創作之中。

對地方的鑑賞、記錄到書寫，也成就了地方美學的內涵，鑑賞、記錄與書寫是另一種人間藝能，以較為特殊的方式，特意凝視地方，白河陳世憲的書法，正代表了對地方書寫的一種美學藝能，荷花的身影，到地方白河的水韻墨線，白河地方美學深厚許多。透過圖象、繪圖描寫、攝影、敘述說故事、表演戲劇的方式，均可拓廣地方美學，創造的形式是沒有限制的，一切以藝能的激發和表現為依歸，方可讓地方美學是有生命凝視與身體參與，手藝勞動的濃厚成形。

4、地方的文化景觀

地方文化景觀，意謂了複雜、多元的地方感，土地在長期人類的使用過程，定著開拓出相當多元多層次的土地景觀(landscape)。景觀意指了數個意涵，風景景象、地理形勢，自然狀況條件，環境棲地，人為施作物，場所地點或領域，人文活動於土地留下痕跡與過程的成果，即是文化景觀。我國之文資法將文化景觀定義為：「神話、傳說、事蹟、歷史事件、社群生活或儀式行為所定著的空間及相關連之環境」，也將文化景觀的類別界定出來：「神話傳說之場所、歷史文化路徑、宗教景觀、歷史名園、歷史事件場所、農林漁牧景觀、工業地景、

交通地景、水利設施、軍事設施及其他人類與自然互動而形成之景觀」。

地方並不是依單一結構的景觀，反而是多重結構的，或者多樣性面貌，因此需以多層性的面向理解每一個地方，對台灣而言，地方不是行政轄區的範圍，而是文化景觀的綜合，如淡水、九份、鹿港、阿罩霧、美濃、六堆……等。每個地方有其歷史過程、地理性質、自然條件、族群特性，農的世界特徵，民俗文化面貌，被媒體所見、記錄下的再現景觀。因此地方感(sense of place)是複雜的叢結(complex)才是常態，單一感受是被馴化、殖民後的後果，在複雜的地方感中形成書寫、再現、敘述、感悟的地方策略。

地方的文化景觀，是跨越時空的界線，以地景的方式對地方做記述(Narrative)，同時紀錄又敘述地方的時空人文活動，文化景觀的類型根源於其故事性、神話、傳說、歷史事件、事蹟、社群生活、儀式行為等，不僅是地方美學的視覺創造，也是書寫性的創造。

三、地方美學的靈光與文化生產

文化生產無法與國家資本主義的政經體系、工具理性、現代性神話、個體性、新興大眾傳播媒體的批判脫離，這些互為脈絡的力量是鑄造文化被生產控制的重要源頭。因此地方性的文化生產一方面要面對全球化將差距普同化的窘境，一方面要面對因本身在邊緣化過程中，被日益生產化的結構所帶動的休閒歡愉/觀光消所費。當政策與媒體在大力鼓吹「產業文化化」、「文化產業化」其實是在這一脈絡的作用下的思維與實踐。

相反地，應在一多元的差異想像中建立起文化的建構與解釋權，以及在形成經濟的文化思維避免貧困化與他者化。尤其在面對資訊化社會流動的影像效果，地方文化被表徵再現的過程中，均質地被生產出來，顯然是需要更有效的策略，才足以轉化的。由於文化產業有其結構性，所以調整結構化策略與流動策略應並存在地方性文化生產當中。

本文試圖提供六個面向，作為「文化生產」於思維與實際過程中，可以實踐的基礎。第一是以「過去式的產業」作為集體共同記憶的文化空間。現代化歷程的工業發展，在地方到處留下帝國主義與威權主義的痕跡、但卻在地方的發展生命運上有共通的鄉愁式的經驗如各地的糖廠、酒廠、鹽廠在網絡社會的來臨中，日漸消退其製造業的功能，有必要轉換新的功能特性，以教育體驗的方式，發展深度的地方旅遊和博物館展示、經營創造新的工作型態。主軸在於保存屬於地方的文化空間，作為轉化地方的記憶、經驗與認同，另一方面經營文化空間活動，培植地方的經營與文化部門，以加深在地性的內容。

第二是藉由對自然環境與資源的珍惜認識與尋找自然的文化美感。對自然環境的審美

是終極的地方教育目標，環境在不成為商品資源時，它相對的正是人文與其相對應的態度和審美價值。因此重新在地方挖掘地方自然資源，形成保護環境的文化活動和生活型態，結合因WTO將更形弱勢的農業、轉化成有自然審美觀的農業生態和務農生活。比如有環境改善指標用的蝴蝶螢火蟲之復育，就可以形成新的生活美學運動。

第三經由民俗再現作為地方文化主體性的建構。地方長期接受國家的統治和支援，漸次消失了作為主體性建構的能力，借由植根較深的地方神聖空間之民俗活動，再現地方自我凝視其風華的活動力。民俗有著長期的集體意識沈澱，有助地方性的核心建構，而且其神性的社會關係常可以綿密地聯結地方團結力量，轉化這力量形成市民的地方公共利益之追求，其實是有助於地方和主體性建構的契機，也可以抵抗殖民現代性的支配關係。民俗再現一方面作為地方的精采認同活動，一方面可以成為地方特色的再確認，平溪天燈、鹽水烽炮、頭城搶孤、原住民部落的豐年、祭矮靈祭等，均再一次凝聚參與者的集體意識，也開發出新的地方時空經驗，為地方注入新的生活發展上的活力。

第四是在社區與村落的自主活動中詮釋生活文化意義。利用口述歷史與珍惜生命經驗的物體，結合每個地方中的社區、村落的自我歷史活動，寫自己的歷史、生命經歷、家庭、街道的生活史，記錄曾經有過的日常生活活動，說明未來要舉辦的生活場域內的活動，自己體驗並說明體驗的意義，形成集體記憶、地方認同最重要的文化資源，也是地方教育最重要的學習內容，創造微觀日常史觀的文化意義。

第五是以生活美學提昇地方特性的深度。當美濃的客家人，將主要的生活地景形成耕讀傳家的美感形式，便建構了一個屬於地方、時代的生活美學。它可以是個體的，也可以是集體的！絕對不是標準化的！現代化歷程對傳統的破壞，最深遠的莫過於將前現代的生活美學形式拋棄與催毀，而現代化所建構的一切，獨獨缺乏深植地方的生活美學。現代的生活美學以物質為基地的工業生產，失去神韻的氛圍，與地方的場所精神。此處所揭示的生活美學，主要對焦於共同營構的過程，並且有一種生活的審美形式與精神，貫穿於生活的韻律、身體姿態、空間景象和生活事物的點點滴滴！用此形式塑造與建構的力量、改造商品、工具、工法和思維語言。由此反思，即知台灣目前的困境，是離此尚有一段遙遠距離與向單一化標準形式的靠攏。

第六項，由創意想像去發揮在地性新時空經驗的意涵。地方性的挑戰除了上述的全球化脈絡之外，實在最大的困境是地方本身所造就的，因為所有的地方實踐均可以積累成未來地方資源，如何創造新的資源與形成新的在地意涵，其實是一生成的過程，這過程需要有人有新的時空經驗之美感詮釋能力，去想像一個辨證景像，既新又舊，既清明又晦暗，既前衛又保守的現實。在日常生活中尋找創造與想像的空間，在教育的内容上，去創造與想像全新的價值可能，在未來的發展上，去創造與想像從來不可能的事件。因此終極的地方文化

生產，必然是地方人的改造！這改造人的方案，是藉由過去產業在成為文化空間、自然資源成為人文美感、民俗成為集體意識、生活成為美學的過程，引發創意與想像的地方可能。

地方的存在，除了相對全球化情境外，仍有現代氛圍的充斥，建構地方的自我特殊性，以美學的作用在於提供一特殊而寬廣的視野。可以將地方視作一想像的沃土，地方的脈絡有其農業文明與其生產方式，是體驗地方的主要場域，其次在於族群之文化地理所形成的生活歷程的美感。地方美學的建構過程，常引發地方之愛，依戀於地方與居住於地方，首項引發的依戀，必然是童年之戀，班雅明的《柏林童年》中一開頭，就有韻味的寫道：「哦！那烤的焦黃的勝利的紀念碑／灑落著童年冬天日子裡的白砂糖」，童年是非常神奇的自我，對地方審美，總會回歸於日常生活，而回歸日常生活通常需要「重新認識地方的身世」此事會累積傳頌地方人的生命故事與社會人生，地方日常生活中心的形象、活動、物件、身影姿態，都將是美學的靈光，也是美學的資產。

參考書目：

- 李謁政（1999）。《建構社區美學,社區美學研討會論文集》。嘉義：南華大學。
- 徐藝乙譯（2006）。《工藝文化》。桂林：廣西師範大眾出版社。（原作者柳宗悅）
- 郭艷華（2004）。《走向綠色文明》。北京：中國社會科出版社。
- 鄭文華譯（2008）《符號、文化、城市：批評哲學五題》。四川：四川人民出版社。（原作者H.Pazetzold）
- M.Calinescu(1987)Five Faces of modernity Duke Un. Press.
- P.Atkins, I. Simmons & B.Roberts(1998) People, Land And Time London, Arnold.

公共性的輪廓： 從台北市政府文化局「城市行動藝術節」 解讀文化政策中的公共性

張晴文

國立臺灣藝術大學藝術與文化政策管理研究所博士生

摘要

1990年代以降，台灣大量出現以「公眾」、「社區」等概念為訴求的展覽與節慶活動，雖有口徑一致的「公共性」，對於這一詞彙的內涵卻沒有共識。

本文以台北市政府文化局在2003年至2007年所舉辦的五次「城市行動藝術節」為考察對象，就每次展覽所發表的言說來分析，對照公共行政領域對於「公共性」概念的詮釋，以及文化政策在相關概念上的宣示，為近年來台灣文化政策中的「公共性」內涵，進行探索。

行政院文化建設委員會在陳其南主委任內，提出「文化公民權」為主要政策。文化公民權的提出，包含了市民主義的參與性精神，其中的「公共性」不外乎以普遍市民／公民訴求為對象，並強調參與的行動和建構共識的實踐過程。

台北市政府文化局「城市行動藝術節」的各項言說中，所指出關於「公共性」的概念亦頗為相同。其對於「公共性」的期待與想像，包含了以全部民眾為基礎的普遍性，以及參與、介入文化事務的主動精神，並藉此建立含括文化、審美的公民共同體願景。因此得到初步的結論：「城市行動藝術節」描繪出公共性的內涵，包括三項主要的含義——公共（public）、參與的（participatory），以及共同體／社區（community）。

關鍵字：城市行動藝術節、文化公民權、公共性、參與、共同體

一、引言：「公共性」與「城市行動藝術節」

（一）缺乏共識的「公共性」

1990年代以降，台灣大量出現以「公眾」、「大眾」、「社區」、「城市」為訴求的當代藝術展覽，尤以1995年至2000年左右為多。這類展覽多由官方主辦，在特定場域（site-specific）舉行，作品媒材與創作方式不一，展覽旨趣強調「與民眾互動」、「與生活的距離拉近」等理念，且多數經由策展人統籌執行方式進行（張晴文，2002）。「藝術介入社區」、「強調民眾參與」等當代藝術價值，透過展覽、論壇、策展論述、媒體報導……等方式傳播，成為這類展覽所共同信仰的核心思想，甚至成為整體藝術領域中，官方與民間單位籌辦展覽時有效的意識型態之一。2000年之後，這樣的展覽類型及訴求，甚至成就了更大型、規模大、預算更高的公辦展覽，以及為數眾多的節慶式文化活動。

隨著文化政策的宣告、官方與民間展覽的舉辦，近年累積許多具體言說（discourse）。目前可以見到的是，「公眾」成為官方推行文化政策的主要目標，實際的活動層面，則有官方與民間規模不一的各式展覽、節慶化活動。但是在這些路線一致的「公共性」之下，所有援用這個概念的言論或者活動，於此一詞彙的內涵並無共識，各種言說對於這個詞彙或者概念的討論，並未跟隨著展覽的同步大量進行，而描繪出對等而明確的「公共性」究竟是什麼。

各種與「公共性」類似的說法不一，目前文化政策所標舉的「公共性」內涵亦未明確。對於這個詞彙意涵的考察，端賴更為後設地檢視此類型文化藝術活動所宣稱、視為理所當然的意識型態正確性來源，以及它們被表述時所挾帶的意涵解讀。究竟這樣的價值在1990年代後期開始是如何被建立起來的？它所被建立、認可的過程如何？當「藝術介入社會」或者「藝術介入公共空間」已然成為一種不假思索的、政治正確的行動模式，並且是呼應了文化政策所標舉、追求的價值，我們除了需要拆解其由來與意涵，更重要的是檢視此類文化政策如何被想像，而它所傳播的意識型態，在理想面的背後同時隱藏了什麼樣的危機？

這是一個相當大的議題。在此次研究中，筆者僅以台北市政府文化局在2003年至2007年所舉辦的五次「城市行動藝術節」系列為考察的對象，分別就這四次展覽所建立的言說作分析，並且對照文化政策在相關概念上的宣告，為這個議題做初步的探索。

（二）「城市行動藝術節」簡述

在國內所有的官方文化機構中，鮮少有像台北市政府文化局的「城市行動藝術節」這樣以固定議題持續辦理展覽的案例，例如屏東縣政府文化局的「半島藝術季」、嘉義縣文化局

的「北回歸線藝術季」等，雖為每年舉辦，卻沒有固定議題。就台北市文化局的其他規律性展演活動而言，表演藝術、文學、電影等同樣歸屬文化事務的領域，雖有持續舉辦的展演活動（例如台北藝術節），卻也未曾有過以同一主題延續辦理者。

「城市行動藝術節」是除了基於法令執行公共藝術基金而辦理的「公共藝術節」之外，唯一一個由官方辦理、逐年以主題展覽及論壇所累積出來的展覽活動。因此，本次研究選擇以這一個展覽做為探討公共性政策的樣本。

以下就這五屆的「城市行動藝術節」內容簡要說明：

1. 台北有機層 (The Organic Layer_Taipei)

2003年9月，台北市政府文化局主辦的「歐洲論壇」邀請芬蘭地景藝術家馬可·卡薩格蘭 (Marco Casagrande) 在台北停留三週，其間，他以公館寶藏巖社區為創作展演基地，開發台北有特色的「人味有機層」(human layer)，也是台北城市行動藝術節的開始。「廖咸浩表示，馬可非常重視人性價值，藝術創作結合社區參與，確實給台北人很不同的歐洲文化視野，也從中更加看出台北的不凡與潛力。」(台北市文化局，2003a) 馬可擅長運用廢棄物結合肢體聲光表演，塑造城市的某個角落，具有環境劇場般的地景藝術質感，激發人與人、人與城市的情感對話。

當時台北市政府文化局正規畫公館寶藏巖歷史聚落成為「反映前現代化階段的共生社區」，馬可實地考察後，提出創作計畫，於2003年10月6日晚間在寶藏巖臨水岸草地上，舉行具詩意的建築行動藝術「地景詩的變奏」，現場以火鼓合鳴，透過火的光明、鼓的節奏，照亮一棟棟閒置的空屋。在台北市文化局的新聞稿中，如此形容這次演出的意義與價值：「也讓白天看來窳陋的違建社區，自然散發出濃厚的人性溫暖，讓台北人驚豔自己居住的城市，居然藏有如此具爆發力的藝術寶藏。」(台北市文化局，2003a) 10月18日，馬可進行「閣樓之光——引火渡書遊行」，帶領包含淡江建築系、台大城鄉所學生與寶藏巖居民在內的群眾約二百人，從寶藏巖出發，繞行公館附近街道，並造訪晶晶書店、唐山、女書店等著名書店，「希望藉由此次遊行喚醒台北市市民對寶藏巖的重視，使寶藏巖不再只是塵封在人們記憶中的邊緣聚落。」(台北市文化局，2003b)

2. 台北城市行動 (Taipei on the Move)

延續自前述馬可·卡薩格蘭的行動，台北市政府文化局於2004年正式「以『城市行動』藝術節為名，擴大舉辦全台第一次的以藝術為城市的弱勢與少數發聲，同時裨益藝術家及所有市民的『行動公共藝術』節慶活動」(廖咸浩，2005：4)。11月1日至13日，這個展覽以五個主題架構的創作工坊，在台北城市不同的角落，與七個分屬不同國籍的藝術家與四個不同在地社群——青(少)年、婦女、老人、台北市民，藉由關乎自身的議題(個人)或社會議題

(集體)的切入，共同創作或行動。

五個創作工坊與藝術家分別是：(1)「身分認證(聚·絡)」(I.D. Entity)：蘇珊·雷西(Suzanne Lacy) + 尤妮·荷蘭(Unique Holland) + 希娃·葛洛斯(Sheva Gross)；(2)「齒輪律動：音樂敲、打、碰」：謝啟彬 + 彼得·凡馬勒(Peter Van Marle)；(3)「皇后的新衣」：吳瑪俐 + 玩布工作坊；(4)「關乎老者」：陳永賢；(5)「人層台北」(The Human Layer_Taipei)：馬可·卡薩格蘭 + 馬丁·羅斯(Martin Ross)。

(1) 身分認證(聚·絡)

蘇珊·雷西擅長結合行動與裝置，利用藝術探討公共議題，跨越創作和公民生活之間的界線。1991年至今，蘇珊·雷西進行以青少年為主要關懷對象的許多行動與裝置展出，這些計畫的代號「TEAM」取自青少年(teens)、教育者(educators)、藝術家(artists)、媒體人(mediamakers)的英文字首，「TEAM」意味著工作群組，涵蓋了青少年、教育者、藝術家、媒體人等四種角色身分的人。

以網路做為媒材，開啟和台灣青少年的對話，討論網路文化對他們的影響。這次蘇珊·雷西在台北進行的計畫，延續她慣以外來者的身分，客觀地陳述在地的故事。「身分認證」分兩階段進行，第一階段邀請十名輔仁大學不同科系的學生，以具名和不具名的身分，與蘇珊·雷西及共同參與的其他兩名藝術家，持續為期六週、每天一小時的網上對談。談話的內容包括青少年關注的各項議題，例如家庭、學校、性、政治等，同時利用網路將網路聚會的談話內容傳送給朋友，建構虛擬的「網友會」。

第二階段於2004年11月的第二週舉行，蘇珊·雷西與合作的藝術家到達台北，與十名參與合作的輔大學生擬定議題，在公共場所藉由網路的邀約，策畫一場實際的會面行動。每位參與者必須穿上印著個人網址的紅色T-shirt，在公共場合聚會。

(2) 齒輪律動：音樂敲、打、碰

謝啟彬畢業於中國文化大學西樂組，主修小提琴。除了正統古典音樂的訓練，其對於爵士樂也有涉獵，獲得比利時布魯塞爾皇家音樂學院爵士暨流行小提琴演奏碩士。回台後，與其妻子組成「啟彬與凱雅二重奏」，除了樂手身分，也致力於爵士樂的推廣與教育，任教於實踐大學音樂系與華岡藝校，並架設有個人網站「啟彬與凱雅爵士棧」。

彼得·凡馬勒是謝啟彬於布魯塞爾皇家音樂學院的拉丁音樂教授，原籍荷蘭，是著名的拉丁音樂演奏家及教育者，擁有安南音樂院(Conservatory of Amhem)爵士鋼琴文憑、鹿特丹音樂院拉丁美洲鋼琴主修文憑及打擊樂副修文憑。

參與拉丁音樂創作工坊的四十位華岡藝校學生，有三分之二不具有音樂背景，在兩位專業音樂家的領導下，在溝通、對話、分享、合作的過程裡，藉由集體創作、合奏的形式，找到團體的「歸屬感」。最後，安排街頭樂團演出行動，以音樂做為媒介，表達青少年的看法與想法，「從社會邊緣族群走出，不再隱藏在城市的角落裡」（蕭淑文，2004：288）。

（3）皇后的新衣

1999年起，吳瑪俐開始與婦女新知協會的「玩布工作坊」合作，利用迪化街布商捐贈的過季、瑕疵布，帶領參與的婦女DIY布藝創作。吳瑪俐以女性藝術創作者的身分加入，透過不同藝術形式的討論，激發學員的創作潛力，從中分享創作與成長的體驗。

吳瑪俐在訪談中表示，「『皇后的新衣』談的是身分認同。我們後來發現，女人最重要的一件衣服就是婚紗，還沒結婚的人對它充滿幻想，結了婚的人對它又有另一種看法。婚紗是女人生命過程中一個很重要的經驗，走過婚姻的人通常會比較哀怨，覺得婚紗是國王的新衣，所以我們說『皇后的新衣』——如果婚紗是國王的新衣，那麼現在妳的『皇后的新衣』又是什麼樣的？她們能夠表達自己的想法。我的藝術的所在是去塑造這些人，而我把一些觀念帶進去，創造一個無形的場域，讓不同的人在裡面看見自己，同時相互交流、蛻變、成長。」（張晴文，2005：200-201）

這次的創作，還包括最後的一次遊街行動，婦女們穿著自己裁縫製作的作品上街，展示她們的想法。

（4）關乎老者

陳永賢擅長以身體的創作行動，討論人的存在、意識與身體的關係等議題。「關乎老者」以受病痛折磨的老人為主要對象，包括陳永賢自己的父親，呈現他們在自體肉身在生命邁向終點之時，如何表達自己的疑惑、憂懼、孤獨、希望、夢想。陳永賢以訪談的方式進行創作，並以影像呈現，影像中也包括動畫的加入，保有視覺藝術創作的某些想像性在其中。

（5）人層台北

於第一屆「城市行動藝術節」中，在寶藏巖以「引火渡書」遊行引起熱烈迴響的馬可·卡薩格蘭，在「人層台北」中化身為心理諮商師角色，「他引用電影『大都會』裡的一段話——『心是頭、手之間的仲裁者』，他要為台北市民開啟一個交換與傳遞訊息的介面，讓他們直接參與都市規畫。」（蕭淑文，2004）

馬可·卡薩格蘭與擅以鐵為媒材創作的藝術家馬丁·羅斯，製作了八座「特洛伊搖馬」，由淡江建築系的學生們帶著鐵馬部隊遊走於台北市的每個角落，蒐集民眾寫下在這個環境

裡的夢想、記憶、想法與意見，投入「特洛伊搖馬」中，而鐵馬部隊的終點站是台北市政府，邀請市長開啟鐵馬，由參與行動者朗誦來自各階層的民眾訊息。

3. 城市風景（City Landscape）

2005年10月30日至11月12日，法國里昂的藝術團隊諾阿歐（Noao）參與「台北城市行動」，選定建國啤酒廠設計了八個創意互動裝置。「他們幾度來台灣勘查地點，看過了松山菸廠、布政使司衙門等古蹟，最後選定建國啤酒廠做行動裝置，主要是這個廠房充滿各種『活』的氣味，藝術在其中發生一定有意思。」（劉郁青，2005）10月30日起為勘查與裝置階段，11月8日起為期五天的展覽在建國啤酒廠內以八站呈現，邀請觀眾以身體互動的方式體驗展覽，分別為「首站：等待」、「第二站：氣候」、「中介站」、「第三站：意象」、「第四站：畫像」、「第五站：記憶」、「第六站：言語」、「第七站：表面」、「第八站：夢想」（蕭淑文，2006a：22-23）。

4. 相遇：尋訪遊樂場（From Encounter to Encounter- Expounding the Playground）

2006年11月9日至19日，第四屆的「城市行動藝術節」在台北市立兒童育樂中心遊樂世界（兒童樂園）舉行。參展藝術家包括法賓·樂韓（Fabien Lerat）、廖憶玲、澤拓（Hiraki Sawa）、保羅·瑟曼（Paul Sermon）、湯皇珍、王德瑜。策展人蕭淑文在策展論述中提到：「藝術家在『遊樂場』的場所進行創作，就必須準備好面對公眾共同擁有的文化層次，面對公眾共同的價值觀；相對而言，這樣的藝術創作涵構一種『互為主體性』（inter-subjectivity）的關係美學，事件、物品、形式、造形、空間、場所、人共構一個主題，彼此建立對話與連結。」（蕭淑文，2006b：188-189）

日本藝術家澤拓的〈童年夢境〉是澤拓和孩童們一起創作的結果，運用天馬行空的想像力，製造一種可以在兒童樂園旅行的交通工具。所有的物件藉由藝術家的手轉化為動畫，影片中的場景交錯發生在遊樂園和一棟屋宅之內。物件和場所是澤拓影片裡的主角，兩者之間牽動著微妙的關連，更多的想像也源源湧現。

保羅·瑟曼的〈隱藏的聲音：記憶擴張〉邀請觀眾進入園區，藉由「掌上型電腦」及地圖的導引，隨機搜尋故事發生的場景。故事或事件讓成人重新詮釋這片屬於「兒童領地」的場域，記憶也隨著場所原型的意念，誘發潛意識的擴張，與場所建構了一種回憶擬態的關係美學。

法籍藝術家法賓·樂韓（Fabien Lerat）擅長運用布料做為媒材，並介入「人的行動」元素，讓作品具備高度互動性。〈八方〉運用七種不同顏色的布包覆摩天輪，讓觀眾坐在裡面，用聽覺感受外面世界的聲音。同時，七種顏色隱涉法國大文豪大仲馬（Alexandre Dumas）在《七重天》一文裡所描述的人一生之中七種無上快樂的愛，坐在漂浮高處的摩

天輪，猶如登上快樂的七重天。

小時候並沒有機會一訪兒童樂園的湯皇珍，在這次的展覽中重新詮釋這片屬於「兒童領地」的場域，並以集體行動轉化、建構對於這個場所的認識。除了二次的尋人行動，湯皇珍邀請與她有相同「記憶空洞」的中年人們，利用電子郵件或網站，和她進行「遊園行動」的相約。〈在兒童樂園相遇〉結合了文字、網路，以及真實世界裡的集體行動，重新建構起失落的集體記憶。

王德瑜的〈No. 57〉，以兒童育樂中心的歷史意義為發想，討論集體身體記憶，和身體自主權被宰制的荒謬感。她在空地上投影小朋友做國民健身操的影像記錄，帶來集體身體經驗的召喚，尤其對某些特定世代的人來說，只要一聽到它的音樂，過往的記憶立即湧現，身體不自覺操作著健身操的基本教式，它所揭示的是兒童身體能力（權力）的被宰制與被不當安置。

擁有七十二年歷史的「兒童樂園」，它的面貌一直在改變，有些照片裡的遊樂器材早已拆除或者改造，有些則刷新了外漆。影像創作者廖憶玲號召曾經在兒童樂園玩過，並且拍下照片的人們，帶著老照片，一起重回照片中的現場，再一次回溯記錄。這個追尋的行動獲得許多市民的迴響，包括無數個曾經在孩童時代到此一遊的小朋友，如今已經是三、四十歲的年紀了，再訪這個充滿歡笑的場所，彷彿快速的時光壓縮，衝擊著內心。甚至，參與計畫者還包括曾在這裡工作、開小火車的駕駛員，現在已經是退休的老人了。廖憶玲藉由邀請再訪、重遊舊地、再度拍下照片的紀錄過程片中，與市民交流記憶與情感，影片並以兩幅螢幕的方式，在兒童樂園中呈現。

5. 2007：城市寓言

2007年，「城市行動藝術節」將場地拉回台北啤酒文化園區（原建國啤酒廠），邀請視覺藝術家楊俊、朱柏穎、賴俊羽與溫子捷、牛俊強等，於11月16日至30日，進駐建於20世紀初的台北啤酒文化園區，用影像、聲音、音樂裝置從不同的視角回應從90年代起，歷經無數次的停工與復工的一座城市工廠。

四歲從中國移民奧地利的華裔藝術家楊俊，這次以台北為基地，拍攝了一部16釐米的影片〈關於遺忘與記憶的一則短篇〉。片中主角在夜間活動，穿梭台北市的西區到東區街道，這部關於「遺忘」與「記憶」的故事充滿作者的喃喃旁白，在夜晚自我放逐的主角，害怕死亡而不能入睡，對應鏡頭下安靜或吵雜的城市夜晚，同樣無法在心靈找到安定與平衡。影片中，台北閃爍的霓虹、車流，對照著城市夜間的景物，別有一種自我流放的意味。

國內年輕世代的影像創作者賴俊羽和音樂創作人溫子捷共同創作的影像、音樂、燈光裝置〈未來不存在〉，藉由拆解再重組的言語、音樂，拼貼出未來的、也是不存在的種種城

市地景與影像隱喻。賴俊羽和溫子捷在啤酒作業區圍起一個區塊，以裝置與錄像並陳的手法呈現，以啤酒瓶做為傳聲筒，自天花板垂吊而下。壁面四方，則讓觀眾可以從啤酒瓶管窺未來的台北影像，分別在台北的北、東、南、西四個方位選定具代表性的地標，在影像中加以改造。

就讀國立台灣藝術大學應用媒體所的朱柏穎，以錄像作品維持他一慣充滿詩意的影像創作風格，影射城市變遷中，人們遺忘了曾經賴以維生的河流，它沒有消失，只是被變造成現代社會所需要的另一種河道。片中還包括扮成河童的男子，搭乘捷運沿台北周圍河岸而遊的片段。

就讀於台北藝術大學科技藝術研究所的牛俊強，以〈明信片〉參展，呈現他對自身居住的城市的貼近觀察，直指用符號閱讀城市空間文本的荒謬性。作品以燈箱及明信片的形式展現，回應「景觀社會」的觀念。

為了扣合城市行動藝術節的主題「2007：城市寓言」，這年也邀請影音（audiovisual）藝術家現場表演，結合音樂、聲音和數位影像，影射現代科技主導之下的溝通模式與生活型態。命名為「飄動異聲」的影音藝術表演，接連兩個週末登場，11月17日、18日、24日、25日從下午3時至晚上9時30分，參與的影音藝術家包括克里斯多夫·卡內里（Christof Cargnelli）、班哈蓋（Bernhard Gal，奧地利）、卡樂瑞爾（Colorir，巴西雙人組）、李勁松（香港）、半野喜弘（Yoshihiro Hanno，日本）、一樂儀光（Yoshimitsu Ichiraku，日本）、黑川良一（Ryoichi Kurokawa，日本）、崔門（Tri Minh，越南），與國內數位影音樂團林強、甜梅號、8釐米天空、氣象人、凱比鳥，及國內著名DJ和VJ，如DJ Zephec、DJ Point、DJ Code、DJ Elvis、VJ AKA、VJ Dolcevia、VJ Dust、VJ Kliff、VJ Rita等。

二、從「城市行動藝術節」的言說分析「公共性」的意涵

策展人及其所代表的公部門，面對藝術文化活動時所投射的，關於「公共性」的各種想像眼光，如夜空繁星一般，充滿大小強弱不一的期待與使命。在諸多針對展覽而發的宣言、策展論述中，對於「公共性」的想法藏匿在對於展覽或者作品本身價值的描述與判斷上。這些言語除了可以向內視為針對作品或藝術美學而發的議論，它還隱藏著更核心的另一層意義——做為公部門主辦的展覽活動，意識型態與價值觀藉由各種形式的言說散播，它可以是藝術作品，也可以是訴諸文字的公告、論述，或者各式場合中公部門首長的發言。

前台北市政府文化局局長廖咸浩在文中指出：「這些獨具創意的，甚至是世界首度演出的行動公共藝術，從藝術出發進而介入公共事務，從邊緣出發而直抵政治核心，為藝術行為

與公共領域的交融，找到了全新的模式，也促進了前所未見的效益，使我們對藝術的公共可能性及民眾的公共參與度有了更新的認識……。」（廖咸浩，2005：4）

在第四屆城市行動藝術節的策展論述中，蕭淑文提及：「藝術創作用什麼形式或如何介入一個場所，當這個場所不只是一個『地點』？藝術家如何套用『轉化』（transitivity）這個老生常談的藝術手法，架構藝術與非關藝術之間的連結性？Nicolas Bourriaud指出，當今的藝術作品具備社會性格，意識型態的表現不再只是唯一提供藝術家創作時的思量；藝術創作將更關注人與人的關係（inter-human relations），它們共同涵構一種『相互主體性』（inter-subjectivity）的關係美學，事件、物品、形式、造型、空間、場所、人共構一個主題，彼此建立對話與連結，就是所謂的場所的藝術。」（蕭淑文，2007：40）。

從以上的言說中可以發現幾個內涵近似的說詞：「直抵政治核心」、「介入公共事務」、「藝術的公共可能性」、「民眾的公共參與度」、「人與人的關係」、「共同涵構一種『相互主體性』」等。若著眼於更小的範圍：「連結」、「共構性」、「公共可能性」、「互為主體性」……，由此可以推論，這類活動所實踐出來的文化政策（及其背後的價值觀），或許包括了以上數種不同的終極關懷。

下文嘗試對照其他的官方言說，試圖檢驗、歸納近年來台灣文化政策中「公共性」可能包含的意義，以及它被想像、實踐的情形。

（一）普遍性之一：公民的、公眾的

「公共性」所立基的對象，是全民的。它指向普遍的民眾，希望排除階級、性別等政治性的身分區分。甚至刻意關注邊緣族群，避免以菁英、主流、優勢族群為對象，以普遍的民眾為依歸。

……藝術必須出走，不再侷限於美術館或畫廊空間的作品角色。這種類型的藝術，「公眾性」是基本要求，不管在主題的擇選或展演的呈現，不排斥不具備任何專業技能或教育背景的民眾介入創作過程；同時，指涉社會議題和對於弱勢社群（老人、女性、青少年）投以關注更是這類藝術的導向。……

……這種打破菁英主義的「公共藝術」不再高唱藝術提昇品味的雅痞理論，而是讓藝術真正接觸民眾，能夠啟發他們對自身及所在的生活空間與環境做更深層的思考。……

……在台北城市的角落裡，參與台北城市行動的藝術家們把公共議題轉化為美學語言，結合群體、教育研習與媒體宣傳，試探公眾與藝術的距離可以有多靠近？他們指導社群發展互動性的作品計劃，內容涉及公共或私人課題的討論，使得青少年、婦女、老人、一般市民從不同的關注面向參與社會。而選擇行動或表演的「城市地點」，除了呈現藝術家觀點，也提出了藝術與人

和環境當中的思考。……(台北市政府文化局, 2004)

……傑夫·凱利認為：「一個場所是由一個地點中，一些個人和大眾共同的價值觀，經過長時間的維護而形成記憶所緊密結合而成。一個場所要透過人們的記憶而得以保存；相對而言，一個被遺忘的場所，就成了備受蹂躪的地點。一個場所的保存，在根本上，是屬於心裡層面的；就社會而言，則具有紀念性。」(蕭淑文, 2007: 40)

……藝術家在「一個場所」進行創作，就必須準備好面對公眾共同擁有的文化層次，面對公眾共同的價值觀。(蕭淑文, 2007: 40)

個人和群體的共同價值觀在這裡被強調。面對公眾共同擁有的文化層次以及共同的價值觀，被視為建構「互為主體性」的基礎。無論是訴諸「公眾的」或者「集體的」，公共性在這裡顯示了對應的對象，是具有普遍性的全民，而非特定的階級。

(二) 普遍性之二：理解的、可親的

假使「公共性」立基於全民，那麼它連帶地也挾「理解的」、「可親的」質地。它不能設置知識的門檻，可以訴求做為「人」所可能共同理解的面向，無論是訴諸記憶、感官、情感……等，都將成為有效的策略。它強調的是和大眾之間的密切關係。

……這種打破菁英主義的「公共藝術」不再高唱藝術提昇品味的雅痞理論，而是讓藝術真正接觸民眾，能夠啟發他們對自身及所在的生活空間與環境做更深層的思考。蘇珊·雷西在《量繪形貌：新類型公共藝術》一書中，提出藝術家和觀眾之間的未知關係就有可能成為藝術作品。藉由城市行動的創作工坊，我們也渴望提出這樣的未知關係，讓參與計畫的民眾，從過程到行動演出，提問公眾與藝術的距離。(台北市政府文化局, 2004)

……在這座啤酒廠裡，他們也安置了人與人為的事件：觀看、被觀看、無語、文字。諾阿歐重複操練自然和人為的元素，將整個自然環境與人為特質帶入場所，使得啤酒廠的「私密性」成為「公共性」，以此內、外辯證與反思人與場所的依存性。

……諾阿歐反向操作，以輕柔、溫度、行為和事件，表現寂靜、冷峻、暗沉的廠房品質。在這裡，人們用感官知覺感受空間的延伸性及複合性，更用另一種方式傾聽空間的呼吸聲，營造一個具有獨特認同性的場所精神。同時，人們對場所的認同性源自於真實的生活。(蕭淑文, 2006a: 21)

……諾阿歐用一種近乎個人的私密經驗，接近台北的觀眾。他們的藝術創作充滿感性，跨越文化、語言的溝通形式，讓民眾感受了他們的真誠。(蕭淑文, 2006a: 25)

以共感的基礎達成一般民眾能夠理解的藝術，成為值得讚許的、追求的作法與價值。對於實際的作品或者活動而言，可親性與溝通能力密切相關。

（三）建構性：交流的、互動的；參與的、介入的

「公共性」所訴求的不是單向的疏通，而是雙向或多向的交互作用。它鼓勵互動、進而分享的價值，也成為它的內涵之一。

……酒廠之於觀眾是一座微型的城市，在這裡，他們的體驗讓他們為自己說故事，城市的視野也融入其中，各自相異的個體夢想著生活在這座微型城市的感知，讓彼此對於城市或工廠的視野漸趨一致。（蕭淑文，2006a：24）

場所的藝術（art of place），藝術家必須用更寬廣的「觀點」進行創作，作品呈現多元主體性格，建構彼此對話、連結的交互關係。（蕭淑文，2007：41）

在交流、互動的價值展現上，這四屆的「城市行動藝術節」都採取藝術家與民眾合作的方式進行，合作的方式與程度不一。尤其第二屆的「台北城市行動」以五個工作坊架構起整個活動，參與的過程、藝術家與參與者的互動關係，都成為此次展覽重要的實體，是最典型的例子。廖咸浩局長在「城市風景」一展的序言中，可以見到對公共性具備建構性的期待：

連續三年，台北市政府文化局藉由新類型公共藝術的操作模式，讓民眾從靜默觀賞者成為建構城市文化地景的參與者，試探我們與公領域的文化活動的距離可以有多靠近？……從藝術的「公眾性」與「社會性」出發，將公共議題轉化為美學語言，鼓勵群眾積極參與，對我們生活的城市空間與文化之間的關係，做更深層的反芻。（廖咸浩，2006：4）

（四）共同體：分享的、共有的

最後，公共性的內涵進一步從互動與交流的建構性行動，指向了更後端的、經由分享、共有而得以成立的「共同體」建構的願望。

巴瑞歐（Nicolas Bourriaud）稱之為「關係美學」（Relational Aesthetics），並指出這樣的藝術作品不是再現空間的象徵意義，而是對人類之間的互動（human interactions）和社會脈絡（social context）加以關注，展現其美學、文化、政治的目的性，這股騷動無疑是基進的思索現代藝術的「社會性」。（蕭淑文，2007：41）

廖咸浩也曾指出：

……2005年，第三部曲選擇在台北啤酒工廠進行的「城市風景」，指涉城市工廠與居民和都市發展互為主體（inter-subjectivity）的共構性。（廖咸浩，2006：4）

在社會學的範疇裡，「交互主體性」（或譯「互為主體性」）一詞的內涵指涉「人與人之間共享的經驗、認知上的共識等。互為主體性的存在由於不主張客觀主義（objectivism），所以與唯我論（solipsism）、相對主義（relativism）和不可通約性（incommensurability）

等理論是對立的。這些理論都認為在『認知』上達共識存在著障礙。」(David Jary & Julia Jary原著,周業謙、周光淦譯,2005:354)亦即,這段言說所遙相對應的「公共性」,肯定共識建立的可能。

至於那個最終的共識或者價值是什麼?在「城市行動藝術節」的一系列言說之中,透露了其中部分:

……2003年的「台北有機層」、2004年的「台北城市行動」及2005年的「城市風景:諾阿歐的城市迷宮」試探藝術介入城市空間的效應,協商藝術與公共利益及社會改造的關係。最終我們期待的是由下而上(Bottom Up)的文化力量,從小區塊開始全面改造城市的「文化拼圖」。這樣的城市文化行動,必將在持續的進行中,充分開發城市的文化泉源。(廖咸浩,2006:4)

文化政策或官方的文化作為,期待「由下而上」的改造力量,以藝術及文化做為開發城市、提昇社會的工具:

……城市行動的策畫,希望民眾從被動的觀者成為主動的參與者;在參與藝術創作之過程,相信藝術就是力量,是為了追求更真、更善、更美的社會而存在。(台北市政府文化局,2004)

三、文化政策中的「公共性」對照

(一) 陳其南提出的「文化公民權」

近年來,文化政策中對於「公共性」的標舉,最為顯著者要屬前行政院文化建設委員會主委陳其南所提出的「文化公民權」。

2004年7月20日,陳其南宣布「文化公民權運動宣言」。內容包括以下數端:

一、我們認為,今天的台灣人民,不能只滿足於基本人權、政治參與和經濟平等權的訴求,應該進一步提昇為對文化公民權的新主張。

二、我們呼籲,中央和地方政府有責任提供足夠的文化藝術資源,滿足各地公民共享文化的權利。

三、我們呼籲,全體公民對於文化藝術活動、資源、資產與發展,應共同承擔起參與支持、維護與推動的責任。

四、我們認為,每一個公民在文化藝術與審美資質的提昇,乃是建立文化公民權的基本條件。

五、我們主張，國家社會共同體的認同，應從血緣、地域與族群指標，轉化提昇為對文化藝術與審美活動的共識和認知。

六、我們最終的理想，乃在於建立一個基於文化與審美認知的公民共同體社會。（行政院文化建設委員會，2004）

陳其南主委任內¹，以「文化公民權」做為主要推行的文化政策。面對這一新興的詞彙，他提出「公民美學運動」做為較為實踐的訴求。對於這個政策，他曾經解釋道：「『文化公民權』簡單地講，就是『文化』這個部分與『公民權』結合起來，而文化當然包括藝術。……第一，做為一個公民，應該叫做一個文化的公民，所以如果沒有了文化藝術，在做一個公民的資格或定義上就有所不足。回過頭來，就是宣示文化公民權的時候訴求我們國家的公民，不管在哪個地方，都要有文化藝術的認知與素養。

第二，通常我們說『公民權』，是指政府應該要保障人民的權利。可是以前所說的公民權，是從政治、經濟、社會的領域來談，現在我們講的是文化藝術，也就是政府應該保障公民的文化權利，讓他們能享有這方面的資源和活動，或者是參與的機會。這就是第二層意義。

第三，公民權在西方的意義，是說一個公民對於國家這樣一個共同體，或者社會這個共同體所具備的責任與義務。在一個社會中，你既然是一個公民，就應該盡到你在文化藝術上的責任與義務，這一點是我們台灣比較缺乏的。……這樣就有三種文化公民權的意義了。

……文化公民的另一層意義，在於使不同的族群與文化差異背景的人，得保障其參加國家政治、經濟事務同等的權利。所以在歐洲的政治思想裡，他們談文化公民權是強調多元族群的公平、對等環境，是集體性的國家公民權，這是第四層意義。尤其是最近我們在談台灣的族群問題時，這就顯得很重要……。這部分也許和文化不太有關係，但是指出了廣義的政治性公民。

文建會提倡文化公民權，是把這些問題的光譜拉開——也許算是第五層意義——平常我們在講公民的時候，事實上是在講國家或者共同體，沒有共同體就沒有公民，公民的意義，是指一個共同體中一個的成員資格，這是過去傳統的政治經濟定位中，最古典的公民權定義。現在我們期待台灣的國家、社會共同體認同，能夠從以前基於政治的理由或者基於族群的背景，轉而以建立在文化藝術的基礎上，把文化藝術變成公民與共同體認同的一個平台。所以把文化公民權的意涵攤開，衍伸的政策面向就會變得很廣，甚至做為一個國家社會的重建、未來台灣文化發展的重要性，讓文化藝術做為一個新的族群與國家認同的基礎，這個訴求是很清楚的。（張晴文，2005：168-174）

簡而言之，在陳其南所提出的概念中，「文化公民權」大致可以歸納為幾個層次：經由社區總體營造來推動「文化公民」；將文化藝術納入政府對於人民應保障之權利範疇；強調國民對於文化藝術事務的參與和責任；對於原住民、客家族群等的關心與重視；最後則是共同公共文化（共同體）的建立。

¹ 陳其南為第七任行政院文建會主委，任期自2004年5月至2006年1月。

（二）文化公民權的推行基礎：社區總體營造及市民主義

學者認為，國際上「文化公民權」概念的提出，約在1980年代晚期的文化人類學或是文化研究範疇。王俐容在〈文化公民權的建構：文化政策的發展與公民權的落實〉論文中，提出文化公民權理論化的方向包括：公民權概念的拓展、公民權的深化，以及公民權文化內涵的確認（王俐容，2006：138）。論文中她並且指出，文化公民權在台灣的發展，在進入「文化公民權宣言」之前，兩個不同的文化政策：社區總體營造與多元文化政策其實都與文化公民權的發展相關（王俐容，2006：144）。

此外，1994年，陳水扁在首屆台北市長選舉中，提出「市民主義」。當時他「提出『希望的城市、快樂的市民』競選口號，並以四大族群和解攜手『台北新故鄉』為願景，強調由人民直接參與的『市民主義』，贏得市民的肯定與支持，當選台北市院轄市第一任民選市長。……市長任內，……以『一原、二強、三改』——秉持市民主義原則，強化社會福利及文化休閒，優先推動交通、教育和都市發展等三大改革，全面加速市政改造的工作。」²相關的具體作為，包括在下一屆市長選舉之前，再度於1998年11月「提出『市民主義』做為其第八個市政主題，其中將『獎勵社區、團體、建築師參與地區環境改造，參與市政建設』列為行動方案之一；而執掌此政策的都市發展局方面，則在半個月前宣布今年選入三十五件地區環境改造計畫案，較諸以往數量增加1.5倍的規模」（陳歆怡，1998）等。

市民主義成為近年政治人物公共政策的訴求之一。同樣在台北市，約十年後的2003年，馬英九擔任市長期間，「台北市政府文化局諮詢顧問夏鑄九呼籲市府應把握無連任負擔的時機，推動社區總體營造。即將接任文化局長的廖咸浩也表示認同……。他認為文化局未來要推動的社區文化紮根工作，勢必要和民政局、都市發展局合作；文化推動不必然侷限於文化領域……，文化除了是精緻藝術，還有社區生活，過去他為市府撰寫市政白皮書，就是以社區文化紮根發展貫穿全書；主張文化應經由日常生活表現，與生活緊密結合。夏鑄九歸納，無論前市長陳水扁所說的市民主義、市長馬英九所說真正的市民主義，都叫『Urbanidentity』，……台北市的社區總體營造若要成功，釋放社區能量的機制就必須建立，更何況台北市民的市民主義發展已趨成熟。」（大紀元時報，2003.2.2）

強調由人民直接參與的精神，是市民主義的核心。丘昌泰在〈市民參與與政策形成〉一文中，指出「政策學者迪傑克（Dryzek，1990）曾指出：要整合問題解決理性與民主政治的方法為建立參與性的民主政治（Participatory democracy），這種民主政治既否認衝突的無可避免性，同時又強調民眾與政府之間的互動，以追求共識的過程，這種環境當然

² 行政院新聞局，〈陳總統簡傳〉，引自行政院新聞局網站，<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=15050&CtNode=206&mp=1>。

有利於政策科學的民主化。因此，當代的公共政策應該是『參與性的政策分析』。」（丘昌泰，1997）論文中指出，參與性政策分析的概念，並非要求公民能夠實際參與每一項公共政策，而是要求分析家能夠在政策形成過程中設計一套加強民眾參與的管道，俾使民眾的個人偏好能夠轉化為公共政策。

做為關乎文化的公共政策之一，文化公民權的提出，包含了市民主義的參與性精神，並且將公民的權利從政治、經濟面強化至文化面的投入。其中的「公共性」不外乎以普遍公民訴求為對象，強調參與和建構的實踐過程。

四、結論：「公共性」的輪廓

陳其南提出文化公民權，將其視為「落實第二波民主化工程」。在相關的論述中提道：

……「公民」是文化公民權的載體，雖然大眾耳熟，但並不常思考公民權（citizenship）之意義。所謂的公民權，並不是單純指涉年紀，因為公民的作用不是發生在單一個人身上，而是在群體之中，是在共同體（Community）裡產生的概念，用來描述相對於群體之個體成員的權利與義務關係。台灣今日已經達到政治公民權與經濟公民權的社會建構，接著就是文化公民權的伸張，一種以文化藝術欣賞能力為基礎的公民資格認定。文化公民權的意義不只是在訴求政府應提供充足之文化藝術資源，保障公民充分享有的權利，更進一步訴求公民在參與、支持和維護文化藝術發展活動的責任，我們應該調整過去主要基於血緣、族群、歷史、地域等的身分認同。開始從文化藝術和審美的角度切入，重建一個屬於文化和審美的公民共同體社會。（行政院文化建設委員會，2004）

從這個角度來看，台北市政府文化局「城市行動藝術節」的各項言說中，所指出的關於「公共性」的概念，頗有相合之處。它們所化約出來的，對於「公共性」的期待與想像，包含了以全部民眾為基礎的普遍性，以及參與、介入文化事務的主動精神，並藉此建立含括文化、審美的公民共同體願景。

回顧「公民權」，討論公民權利（citizen rights）的社會學概念裡，提及現代社會給予公民權利，也同時反映了現代社會的政府將暴力做為最後的手段，因此必須把人民體制化，從文化和意識型態上爭取他們，使他們至少在某種程度上承認政權在政治上的正當性。而「社區」（community）這個詞彙內涵複雜（通常也被譯為「共同體」），基本上被認定是「容納一些人和一些團體，但排除另外一些人」。沃斯利（Worsley）指出三種廣泛的含意，包括「地域性的社區」（community as locality），第二種是被用來表明「相互關係的網絡」，第三種則是社群被視為一種特殊類型的社會關係，它擁有某種特定性質，即含有一種「社群精神」（community spirit）或「社群情感」（community feeling）的存在（David Jary & Julia

Jary原著，周業謙、周光淦譯，2005：117)³。「城市行動藝術節」和「文化公民權」所對應的，關於「公共性」的社區意涵，接近第二者與第三者的意義。

在2005年「文建會公共藝術國際研習營」中，文建會主委陳其南在開幕演講中指出：

……如果執行公共藝術的相關專業人士沒有強烈的公共化概念，可能會採取專業主義的立場，就專業主義的純藝術創作傾向來看，如果我們可以找到一位藝術家的作品確實就是所有人會喜愛的，那為什麼還需要市民參與過程？再者，如果我們一直強調市民參與，並將美學主導性託付給市民，藝術家的定位又在何處？……

……文建會近來推動文化公民權運動，最重要的意涵便是希望所有的國民都能有文化意識，都能產生參與文化藝術的意願，我們尤其希望民眾不只是參與，更能主動支持。但民眾並非天生下來便有這種責任義務、便曉得有參與文化領域的必要，一定要先有藝術家或專業工作者願意擔任中介者和活動的觸發者，透過各種把公共藝術視為公民美學運動的政策和作法，將原來與市民沒有直接互動關係的藝術家和文化工作者捲入，甚至強迫他們去面對其原先不熟悉的一般民眾，瑪莉·珍·雅各(Mary Jane Jacob)的《文化行動》便具備了這樣的意涵——不僅將文化看成是行動，甚至是一種movement，而這些概念都極為貼近台灣目前所推動的各種與公共領域有關的文化藝術運動。

……良性的溝通固然是好事，但這種媒體溝通似乎產生了過剩的現象，有時這種資訊過剩現象對整個社會國家的發展並不見得有助益，尤其去年2004年總統大選時，族群問題變得相當嚴重，我們雖然使用相同的語言，持不同政治立場的民眾之間卻幾乎無法溝通，彷彿愈講歧見愈深——也許拯救這種危機的可能性，便在於公共藝術領域，如果民眾都有意願討論設置公共藝術的問題，這種敵對的溝通狀態或許便可獲得某種程度的舒緩，今天要拯救台灣的政治和現實，透過公共化的藝術行動也是一種辦法。……

……如果我們把公共藝術放進括弧，以廣義的方式來界定，如社區營造推動的產業文化，邀集民眾一起思考如何賦予當地原有的產業活動以新的文化意義，如何去重建每個地方特色，往往便包括了一系列的文化活動，這些能夠創造出當地共同認同與地方情感來源的事件，何嘗不是一種公共化的藝術事件。(陳其南，2005：4-5)

從上面這段演講內容，可以掌握陳其南從「公共藝術」領域論「文化公民權」內涵的某些要點，包括「避免專業主義」、「希望民眾不只是參與，更能主動支持」、「將原來與市民沒有直接互動關係的藝術家和文化工作者捲入，甚至強迫他們(藝術家)去面對其原先不熟悉的一般民眾」、「movement」(運動)、「拯救台灣的政治和現實」的可能性、「創造當地共同認同與地方情感」……等。

³各種關於「社區」的社會學理論繁多，或成為探究「公共性」內涵與「文化公民權」的細緻內裡與必要過程。在此僅略作引述，將焦點放在本文所欲討論的「城市行動藝術節」與「公共性」，對於「社區」內涵的相關研究，待另闢專文討論。

這些內涵對照於本文前述的，「城市行動藝術節」所畫出的種種關於「公共性」的特質——普遍性方面，對象上「公民的、公眾的」、性質上「理解的、可親的」，是帶有建構性「交流的、互動的；參與的、介入的」，最終指向「分享的、共有的」共同體，是相當一致的。

因此，我們可以得到初步的結論：「城市行動藝術節」描繪出「公共性」的輪廓，分享三個主要的含義——公共（**public**）、參與的（**participatory**），以及共同體／社區（**community**）——亦即「城市行動藝術節」每每提到的，「互為主體性」說法所對應的最終價值。

參考書目

- 王俐容（2006）。〈文化公民權的建構：文化政策的發展與公民權的落實〉。《公共行政學報》，第20期。頁129-159。
- 丘昌泰（1997）。〈市民參與與政策形成（上）〉。《公訓報導》，第74期。
- 柯于璋（2005）。〈社區主義治理模式之理論與實踐——兼論台灣地區社區政策〉。《公共行政學報》，第16期。頁33-57。
- 風景映畫製作（2005）。《台北城市行動》。展覽記錄DVD。台北：台北市文化局。
- 倪再沁（2005.3）。〈公共藝術的公民論述〉。《藝術家雜誌》，358期，頁182-185。
- 張晴文（2002）。《當代藝術與生活的交易——粉樂町與特定場域展覽的有效路徑》。國立台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文。
- 張晴文（2005.1）。〈擴散的文化政策——專訪文建會主委陳其南〉。《藝術家雜誌》，356期。頁168-174。
- 張晴文（2005.3）。〈創造一個溝通的場域——吳瑪悌談社群藝術計畫〉。《藝術家雜誌》，358期。頁200-201。
- 陳其南、劉正輝（2005）。〈文化公民權之理念與實踐〉。《國家政策季刊》，第4卷第3期。
- 陳其南（2005）。〈序言〉。《詮釋與實踐——公共藝術裡的公共性》。台北：行政院文化建設委員會。頁4-5。
- 陳歆怡（1998）。〈莫讓「市民主義」踱入幻滅的灰燼〉。《破報》，復刊第35期，1998.11.20。引自<http://publish.pots.com.tw/Chinese//currents/1998/11/20/OldData3314/>。
- 廖咸浩（2005）。〈序〉。《台北城市行動》。台北：台北市政府文化局。頁4。
- 廖咸浩（2006）。〈序〉。《城市風景——諾阿歐的「烏有之地」》。台北：台北市政府文化局。頁4。
- 劉郁青（2005.11.9）。〈色香味觸想 體驗建國啤酒廠〉。《聯合報》。
- 蕭淑文（2004.11）。〈藝術量繪城市人文形貌——「城市行動」創作工坊在台北展演〉。《藝術家雜誌》，354期。頁284-293。
- 蕭淑文（2005）。〈台北城市行動〉。《台北城市行動》。台北：台北市政府文化局。頁46-53。
- 蕭淑文（2006a）。〈「城市風景」：諾阿歐的城市迷宮〉。《城市風景——諾阿歐的「烏有之地」》。台北：台北市政府文化局。頁20-24。
- 蕭淑文（2006.b）。〈相遇：尋訪遊樂場——2006城市行動藝術節〉。《藝術家雜誌》，378期。頁188-191。
- 蕭淑文（2007）。〈相遇：尋訪遊樂場——第四屆城市行動藝術節〉。《第四屆城市行動藝術節相遇：尋訪遊樂場》。台北：台北市政府文化局。頁39-47。
- 周業謙、周光淦譯，Jary, David & Jary, Julia原著（2005）。《社會學辭典》。台北：貓頭鷹出版社。

網路部分

大紀元時報（2003.2.2）。北市里政改革應落實貫徹市民主義。引自<http://www.epochtimes.com/b5/3/2/2/n272194.htm>

台北市政府文化局（2003a）。台北文化電子報。第10期，2003.10.15，<http://epaper.culture.gov.tw/0010/content53.html>

台北市政府文化局（2003b），台北市政府文化局「城市行動：台北有機層」，2004.11.3。
引自台北市政府文化局網站，<http://www.npo.org.tw/Bulletin/layout.asp?ActID=5495>

台北市政府文化局（2003c）。〈歐洲論壇：芬蘭地景藝術家馬可深耕台北有機層〉，引自
台北市台北市政府文化局。〈大事紀要〉，引自台北市政府文化局網站，http://www.culture.gov.tw/major_event/index.php?SYear=2003&SMonth=10

行政院文化建設委員會（2004.）。〈文化公民權運動宣言〉。公布於2004.7.20。見行政院文化建設委員會網頁<http://www.cca.gov.tw/cforum/related/07221.htm>

行政院文化建設委員會。〈文化公民權運動〉。引自http://www.cca.gov.tw/cforum/culture_citizen/main.html

行政院新聞局。〈陳總統簡傳〉。引自行政院新聞局網站，<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=15050&CtNode=2206&mp=1>

土溝農村藝術的美感歷程2001~2006

林文浹

南藝大建築藝術研究所碩士

一、緣起

本文敘述台南縣後壁鄉土溝村，一處位於地理位置邊陲的淳樸農村聚落，從最後一頭水牛身上找到傳統農村社會的在地精神。「土溝農村文化營造協會」於2001年成立至今，以「水牛精神」為號召作為動員力量，協同居民努力打造家園，一直蔓延至今。持續性累積環境與生活空間的營造經驗，使居民勇於提出想像，以及改變現有生活品質的動力，這是一種地方認同與自我信任的動態過程。

社區是人們生活場域的基本單位，對土溝農村而言，隨著現代化影響與介入，使得社區面臨轉原有生活型態、傳統文化風格消退。就是因為這樣的課題產生，希冀透過「社區營造」與「藝術」結合的過程中，讓居民了解到目前還保有存在的農村美學形式、意涵、內容及價值。藉由實際的操作，引發居民的美學素質，形成居民日常生活中互動式的教育機制，也促使土溝村在美感營造的歷程上，確切的掌握其實踐理論及發展動力，以及在現代社會中農村生活的定位與價值。陳其南（2002）認為，社區營造不是一種專業，而是試圖營造出一種真實的生活「方式」和「觀念」養成，也即是一種好的「生活價值觀」。

根據上述研究動機的描述，筆者實地參與土溝社區營造的學習階段，探討歷年土溝在社區營造的歷程中，相關藝術事件的方式運用與定位價值，並延伸分析整理行動背後的精神與意涵。對行動中所呈現的相關課題，藉由現場與居民雙向溝通、探討，以及對策的收集、分析與修正。文中提到社區的美感歷程，除了強調藝術營造的「公共性」、「參與性」的觀念，對於藝術品本身的美感價值與風格意義探討不作細膩的評析。從各種方法深入觀察的藝術創作對於居民的美感經驗作用，以及延伸成為空間營造技能的運用。希冀能提出一套社區在找尋地方美學、生活與藝術實踐的方法論或知識論，在台灣當前著手於社區營造的社會性運動基礎中，提供多種社造執行向度，讓社區能更進一層的自我關注、詮釋。

二、土溝社區營造歷程2001~2006

以「水牛精神」作為土溝社區營造的出發點，協會在還未成立之前，便逐年醞釀相關議題性的社區事件，過程中的經驗累積，居民以一步一腳印的實踐態度，推動對社區的地方事務，集體動員擴大參與機制，也從中漸漸建立起對社區的認同感。筆者就以近六年2001~2006年，在此分為四個階段探討土溝社區營造與美感經驗創作的歷程：

第一階段：地方感的再發現

「我們土溝村又沒有特色要營造什麼？」，這是在土溝農村文化營造協會籌組過程中，村民最常問的一個問題。而協會的回應是：「就是沒有特色，所以才更需要營造！」。

為了銜接記憶的斷層凝聚、凝聚居民的認同意識，進而營造土溝農村，協會希望讓失落的老牛車再現風華，由牛車自身意涵向年輕一代述說著，老農揮汗拓墾的血汗痕跡，驗證農村文化存在的價值，不是繁華喧嚷的都市可以取代的。

二十多位村民合力將土溝村內十多部牛車，集中在廟前廣場，統一進行清洗、防鏽、防腐的工作。重見天日的牛車，排列在廣場有如牛墟市集，沉靜的村落因兒童的參與也熱絡起來。民眾一起重新看待牛車的面貌，認識本土文化，營造出別具風格的土溝牛車路。黃坤益（2007）：「牛車遊街的構想主要是要讓村庄裡的小孩能透過坐在牛車上面，體驗、感受早期農村生活的感覺，同時也製造出村內的活力；其次是藉這活動的舉行，吸引到全村村民的注意力並偕同參與。」

牛車經由發現、整修、拼裝的處理過後，宛如一件藝術品產生，是經由村民們共同去蒐集材料、共同去拼湊記憶、共同去恢復早期生活的面貌。蘇朝基（2007）說：「這些牛車不一定擺設在文物館，希望在土溝村內找尋適合地點並加以美化陳設，讓土溝村隨處可見濃濃古意的農村牛車風情。」

記憶看似私事——我們記得某些事，遺忘其他事。但記憶也有社會性。地方的物質性，意味了記憶並非聽任心理過程的反覆無常，而是銘記於地景中，成為公共記憶。 Tim Cresswell（2006）



將收集來的廢棄牛車清洗過，透過這樣行動讓民眾能目睹社區事件的發生過程。



老農夫作為水牛的化身，車上的孩童猶如農村的新希望，一代拖著一代往前走下去。

第二階段：社群感的建立

在竹仔腳、凹仔、無竹圍厝、頂土溝、下土溝、過埤這六聚落中，每聚落經由居民共同提出、選定環境改善的場所空間，讓六個聚落村民能藉著自力營造過程，建立起對環境美感的意識能力，進而朝向持續性的管理與維護。曾旭正（2007）談到，「社區動員」是讓社區居民由個體或家戶狀態進入「公共事務」的必要過程，也是能否由鬆散的住戶開始轉化為「社區」的最初門檻。

舉辦多次的村民說明會，鼓勵村民開始對自家週邊環境有些想像，透過村民自己將問題述說出來，過程中收集、彙整村民共同探討營造點的願景畫面、空間想像藍圖。取得共識、認知後，動員附近住戶，共同營造適合在地人所需求的公共性生活空間。而規劃同時，思考以就地取材手法，可能是建材，可能是生活故事、地方特色，也可能是歷史記憶的元素融入營造點，如此既可消除原有的髒亂點，又能使村民進一步了解社區營造精神，富有實踐性的教育價值，藉此行動產生多處含有土溝農村的特色公園。

聚落口袋公園的營造前後比較		
改變前		改變後
	下土溝水牛公園	
	凹仔水車公園	

第三階段：藝術創作的進入

結合相關建築空間設計、藝術專業團隊進駐，與村民一同進行主題式的空間改造，執行方向為運用地方傳統生活素材，並結合創意構想的施作方法，讓空間透過藝術的改造開啟居民對美感形式的對話關係。

（一）水牛石雕公共藝術

協會理事廖國雄因為採訪嘉義石雕家侯加福，透過理念的傳達與溝通，邀請侯加福為社區打造一座水牛石雕，而這也是土溝村第一次邀請藝術家進駐村內。土溝邀請藝術家進入現場創作，許多村民在那時候，大多抱著質疑、好奇的態度在看待。因為過去的生活經驗中，村庄內阿伯、阿姆與「藝術」是沒有任何的「機會」作接觸。協會長期以來運用水牛精神，醞釀、塑造地方感的作用下，引進石雕藝術家侯加福，藉此將水牛精神——這早已成為村內的意識形態，運用石雕的創作化為具體的藝術性作品。

侯加福(2002)：「重點已經不是放在那顆石頭打的像不像土溝的水牛了，而是怎麼找尋一顆石頭開始。要找一顆石頭比打一顆石頭還要難得多，為什麼，因為就是要讓村民從石頭開始想像，開始觸摸，開始討論，石頭的生命就是這樣被建立起來的，我要的是這樣的過程。重點就是放在與村民互動過程，只有這樣的創作精神，才是我打這隻石水牛最大的目標。」



侯加福老師現場創作老水牛精神，一刀一刻之間，雕出土溝村民生活的精神與故事，現場創作也引來不少的居民關心。

土溝村的水牛公共藝術，是真實地在現場與居民做雙向的溝通、意見表達的方式完成。創作過程裡，村民對於水牛身影提供的看法與想像，侯加福也在水牛石雕上，回覆了在地村民期待的畫面呈現，說明這座石雕水牛，非以純公共藝術程序來定位了，而是具多層次、互動式的美感交錯的經驗模式下，所產生出來的藝術創作品。

（二）豬舍藝術改造——「土溝客廳」

在這次事件操作中，協會第一次嘗試邀請一群藝術家團隊進駐土溝村，目的是要結合多元的創作手法，運用在空間改造、傳統建材的變化使用、廢棄物創意性再利用…等，讓村民在施工的過程中，能透過「看見」的體驗去發想、提問。村民不僅會開始思考，廢棄木材也能變成組合式的桌椅；紅磚也能砌成流線型的躺椅；廁所的蹲法也能歪一邊使用；洗手台也能結合石雕上的兒童記憶的畫面…無疑就是要讓村民開始思考，一間豬舍也能變成獨特、美麗的生活空間，那人所居住的家屋，是否能在更進一步的探討、想像如何提升優質的居家生活環境。而這也是協會操作此事件中最大的目標、意義。

蘇朝基（2007）：「藝術創作品，至少要讓村民有好感，好摸也好、好看也好、好坐好躺好用都好，這樣村民才能展開笑容去欣賞、感覺」。豪澤爾（1988）談到，沒有哪種藝術形式不需要某種「中介體制」就可以被接受的。沒有演員，戲就不能唱；沒有交響樂團、合唱團或獨奏家，音樂作品就無法演出。藝術作品的「傳」和「受」都是一個集體的過程，其中的分工，一個人是無法完成全部的任務的。

曾旭正（2005）提到，人們將其對世界的關切「形諸作品」，乃是一種「具體化」的過程，將思維的、感覺的、記憶的，甚至是模糊的心靈狀態透過具象的語言或形象表達出來，這過程帶給人們喜悅和快感，即所謂的「美感經驗」。一件讓人由衷地讚嘆的藝術作品，不管是它的形式手法，或是材料獨特運用，作品的發想來源必定是根植於日常生活的經驗，由日常生活的經驗衍生、成長的。只有這樣，藝術意義才能突破美學理論的框架，消除與日常經驗的隔閡，將藝術以循序漸進的步調走進真實地生活之中。

除此之外，也經常在這空間內邀請相關表演藝術團隊進行活動，趣味性的藝文表演漸漸取代社區活動中心的傳統交誼活動，讓空間存在價值不僅僅於藝術品所圍塑的氣氛，更是帶動起村民用身體去感受另類的生活方式與姿態。侯加福（2008）：「豬舍改造計畫比較不同，水牛公園是視覺的刺激，而在豬舍的創作是實用性藝術，如：洗手台、磚雕椅…等，藉由現場創作與居民互動，完成後，居民自然地使用、體驗空間，改造重點在改變生活氣質，所以藝術性是在完成後的使用。」

豬舍閒置空間藝術改造營造前後比較



「不只要美麗，還需要感動！」空間的美化，還需要人的使用才顯得有生命，拉小提琴為竹仔腳居民李正德老師，平時教導國小音樂課程，也常參與、協助土溝音樂饗宴。

第四階段：生活美感的藝術行動——竹仔腳聚落

協會在2006年，藉由竹仔腳聚落生活空間的藝術再造機會，配合南藝大團隊的協力合作，邀請外地藝術家進駐村落，與居民共同討論、想像，以及檢視土溝村內環境景觀上所面對的問題，規劃出優雅藝術農村的願景藍圖，並實地與居民動手，進行聚落公共空間藝術改造行動，改善居民生活視覺美學刺激，尋找土溝村內那悠閒且富人情味的生活美感，建構屬於農村生活的藝術環境。

操作空間的面向有牆面、藝術圍籬，到大樹下閒聊空間改造、泡茶桌椅的創作、生活路徑的藝術意象、家埕庭院的藝術綠美化…等。在創作設計中，將融入農村生活元素，由居民協力創作的藝術裝置。當中藝術家的創意發想，落實在各改造地點。經點、線、面的連結，與居民打造出具生活趣味的小聚落。雖然執行點多為家戶私人生活中的空間或物件，但卻有公共視覺性或公共使用行為在內。藉由竹仔腳聚落的操作經驗與成果，遠期規劃為推動至土溝各聚落的學習示範，打造出優雅的藝術農村生活空間，成為土溝村的特色

（一）生活場所的營造——厝埕

早期傳統的生活方式，人與人之間的生活是緊鄰的互動性很高，因為那時

的生活方式即是農忙時的一起工作，休息在「厝埕」一起討論家常，河邊洗衣服…等，生活中有許多機會將鄰近的人拉近距離，隨著社會現代化後，空間形式隨生活方式改變，人與社會之間關係聯繫跟著變動，另一種生存方式隨之而來，大異於原有的生活。生活與生產的空間原本是動人的傳統公共性空間，卻因為面臨產業技術的更替，這樣的「厝埕」隨著水泥化後，拿來作為停車、曬衣服、盆栽擺設等的使用，這樣的開放空間失去了最原始的存在價值，顯得可惜。因此南藝團隊與協會共同策劃「敲埕」行動，來改善人與建築、環境之間關係的空間創作。



傳統三合院家埕曬穀的生活地景。

竹仔腳的厝埕在聚落扮演著過度空間的角色，路徑街道必會通過某戶家人的埕，而這樣的機會讓人與人之間互動性增加。因此，農民在辛勤工作之後的午後，常常會聚集在厝埕上開始聊天泡茶，享受傍晚的晚霞餘暉。這樣的高度使用率的場所，在這次藝術行動中也是改造的項目之一。場所的創造出來，不是讓空間美化而已，重點是能因為這樣的改變，突破人對使用空間的多種可能性的想像與思考。

家埕改造前後對比較			
		改變前	營造後
方案一：敲除水泥埕手法	松鼠阿嬤		
	土水師的畫布		
方案二：增加空間機能手法	阿嬤心內話		
	陝西姑娘花園		

曾旭正(1999)：「一個好的社區空間，應該在空間的功能架構上符合社區的真實需求，甚至能夠鼓舞需求的創新；在空間本身的構成上，應該是符合人性尺度的、令人舒適的」。建築環境結合藝術創作，帶出後續人使用空間上的動態畫面，生活環境更具有美學價值。藉由這樣的參與形式，不僅發揮社區公共事務的實踐精神，也促使居民開始思考自家戶是否也能有這樣機會，作另一種嘗試與改善。而環境的營造，並非只是讓空間變美麗而已，更重要是在後續的氣氛醞釀，由環境權利回頭過來關照自身生活中美感需求。

（二）生活故事的情感書寫—照片磁磚裝置

尋找相關圖像，屬於在地生活的影像紀錄，藉由向竹仔腳每一住戶收集生活照片、結婚照、祖孫合照…等，目的是為了讓村民重新喚起昔日生活情感上的記憶而所進行的藝術行動；而其中一戶吳水樹大哥提供了23年前廟會「刈水火」的VHS綠影帶，從影片中感受竹仔腳以前的生活紋理、人與地方情感的緊密關係。白毛伯林發榮(2006)：「看到貼在牆壁上的照片，回想到以前庄頭的興旺，還有以前風水的故事(糖籐石車)」。收集後的照片運用現代科技方法，燒製成海報磁磚，貼在聚落中生活路徑上的牆面，而經過的村民就會討論起圖像中的人事物，形成一個小型的公共論壇場所。

圖像、相片的本質是做為與真實性社會對話的工具，而這真實性建立於社會中生活經驗、事件過程以及具公共開放性的基礎上。相片透過攝影方式能瞬間的留下永恆，過去老照片的蒐集過程中，我們發現藉由照片中的畫面索引出在地的記憶，成為圖片中人物不可分割的深厚情感。一般社區會將地圖、照片、古文物等在牆上掛置，作為文史空間展示用品。但若透過藝術創作與空間設計的結合，使文物本身能呈現另一種特殊性風貌、新的觀感。

因此，從居民的老舊相簿收集來的一張張生活照片，透過電腦影像處理、重新編製，張貼在聚落中角落成為視覺焦點，引起人們趨前觀看、討論內容中的人、事、物的各種生活記憶，這樣的再詮釋過程，突顯其人對自身生活尊嚴與存在價值。

廖國雄(2007)：「照片收集不只是作為早期生活資料的整理而已，重點更在於如何被運用在空間改造上，例如豬舍客廳改造時，這些照片就顯得重要，因為被運用，讓空間的性質無形中被轉換了，從私有轉變為具公共性的空間氣氛。」



（三）生活氣氛的藝文營造

空間硬體的改造、藝術家進行相關作品創作，我們還策劃了相關藝術表演的活動加入在這次改造行動的範疇。像是舉辦多場「平安演唱會」的藝術表演劇場，邀請來自高雄打狗亂歌團（嚴詠能帶領）協同行動表演藝術家鄭其昌，就在聖玄宮廟埕上走唱、表演；也曾邀請過台南藝術大學中國音樂系在竹仔腳內繞村庄與居民進行心靈饗宴；協會也邀請過南島舞集在大自然的舞台—油菜花海田地中大秀驚艷舞姿。透過這樣的表演場合，讓純樸的居民享受到在以往生活當中，鮮少能夠坐在自家廟埕內就能體驗到的藝術活動。

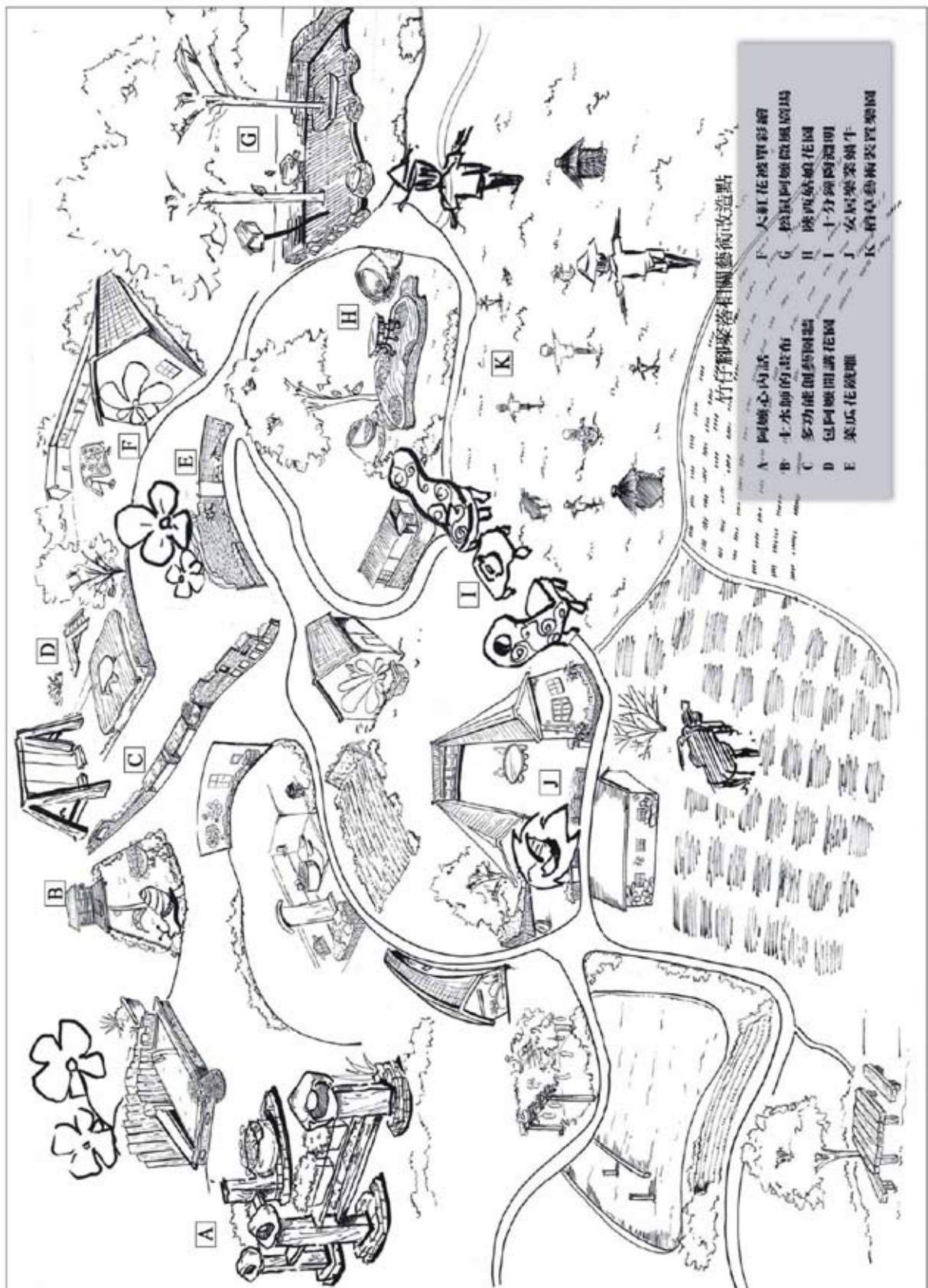
其實早在6年前，土溝村每逢年底就會舉辦「黃金稻田、浪漫花海」的活動，這是屬於土溝村自身該有的村庄活動，沒有所謂的開幕典禮、閉幕儀式，在沒有經費壓力、沒有旗幟廣告充斥、沒有邀請函、沒有豪華舞台讓長官致詞的情況下，悄悄地揭開序幕。這種社區活動在營造出屬於地方該有的生活氣氛，活動是一整年的，沒有開幕閉幕儀式。邱坤良（1997）：「屬於民眾自發性的藝術活動不僅傳達了傳統的美感經驗及文化觀，更孕育了深厚的集體情感」。表演藝術、傳統節祭、嘉年華遊行等非永久性的藝術形式，雖僅暫時出現於公共空間，引起的迴響及地方認同卻不見得亞於一個長期處於開放空間的雕塑品。土溝村裡，這一切的行動不是超越原本的體驗，而是如何跳脫複製性的傳統地方發展模矩，以及如何引導人們發現自己、發現土地原來的美麗。



臨時搭建的稻草野台戲，上演的是村庄的生活故事，參與活動的小朋友聽的很逗趣，陪同的父母親也覺得很新鮮。



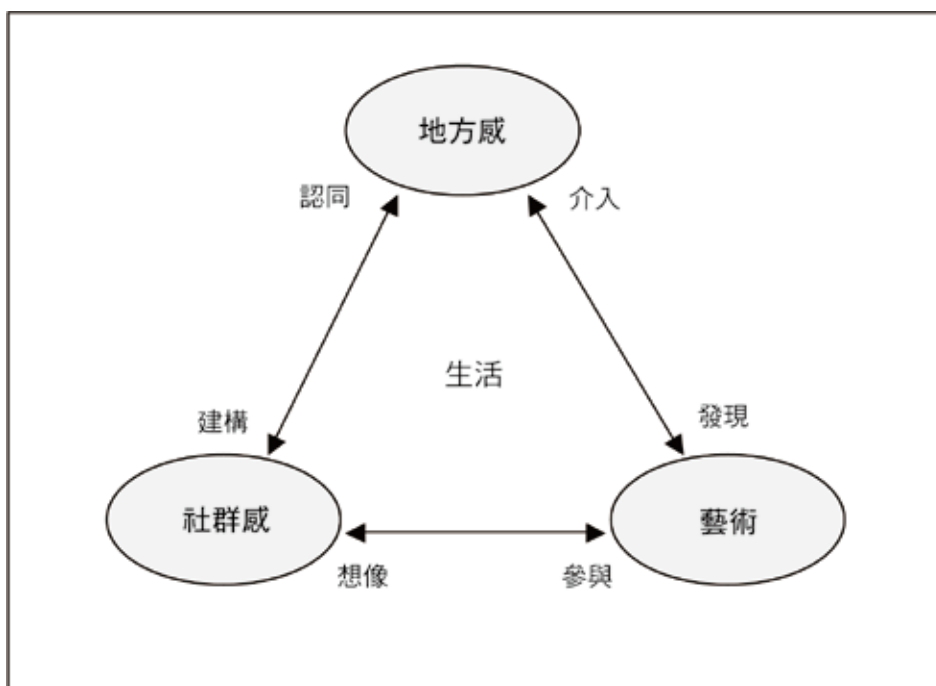
沒有搭設臨時舞台，農田地景就是最好的舞台，沒有特別的開幕儀式，就在與大自然融合一景之下開始了活動，享受優雅的農村生活，村民自然地圍觀聆聽那動人的鄉土歌謠，這樣的生活氣質令人羨煞



小 結

土溝的社區營造歷程，從一開始的社區意識凝聚到地方文化精神的認同，藉由鼓動居民自行發現在地存有的農村文物，透過「再言說」的過程，詮釋了農村文化，產生認同的效益。有了認同的力量，開始尋找經營社區的方法來促動社區成長的腳步。藉由空間自力營造的過程，使居民從新連結起人與人之間的緊密關係，找回早期農村伴工的感情；社區感與社群感的建立，也慢慢地讓居民能夠真正地重新檢視自我生存的價值。而藝術的進入，作為社區營造的實踐手法，讓居民能夠除了建構起改變空間環境硬體形式的能力之外，也能從中去發現在地的美感、體會農村的生活美學。

地方感、社群感及藝術的三者之間的作用關係，土溝的經驗展現出有效的連結運用，透過交疊、共生的關係，使社區推動事件的意義呈現一體多面向的發展可能性。但是最終的目的，還是回歸於生活主體的本身，土溝的努力，以居民作為主體，就是期盼居民能對所存在的生活場域，開啟對話關係、機制，以這樣的目標為基礎，奠定日後有關產業發展、社區區域連結或環境整備的地方工作計畫。



土溝歷程中，階段性營造手法的關係連結，生活探索作為整個行動的目標。

經由社群意識的建立、地方文化精神的找尋以及空間環境的藝術營造的事件操作，這些經驗的累積，讓居民有了不一樣的生活世界感官之後，開始提出自我生活價值、生活品味、生活氣氛的實踐可能性。因此將營造經驗結合藝術創作歷程，深入到整體生活世界中各種面向的操作實踐，藉此引發居民更多對於「新生活觀」的想像、體驗。

社區協力營造打開了民間朝向公民實踐的機會，試圖改變生活品質及舊有空間結構關

係上的窠臼。由於感受到這樣的期待聲音與生活氣氛，在聚落中會是一股新穎的力量並繼續擴展下去。於是協會與南藝團隊、藝術家共同討論出日後操作的面向，將先前空間營造技術與藝術創作兩種手法與經驗結合，循著居民提出的需求與認同，試圖將土溝農村那群心群力的改變力量，擴大至整體生活圈面向的行動。有了集體共識的這股正向力量，協會和參與夥伴經常精神喊話、相互鼓勵說著：「沒錢也要作下去！」

嘉義縣北回歸線環境藝術行動經驗

林純用

嘉義縣北回歸線環境藝術行動駐村藝術家

轉變

行政院文化建設委員會「福爾摩沙藝術節」的政策，期待的是國際性的藝術產物，嘉義縣2005年的「日照嘉邑——北回歸線夏至藝術節」正是企圖符膺於此一主旋律下的活動¹，而非由2004年的夏至亞洲音樂節所衍生而來²。2005年夏至藝術節至2006年北回歸線環境藝術行動的改變，原是種焦慮的轉變。而引發嘉義縣政府由辦理消費性的藝術節轉變至高度社會參與的藝術行動的誘因，乃藝術節連續兩年到社區進行音樂與戲劇的表演時，藝術家與社區之間的感動。

我們從社會運動的經驗深知這種感動的力量，經過第一年辦理亞洲音樂節，我們慢慢領略，藝術家或音樂家到社區去互動可以長出什麼東西。而我們也看到，社區只去一天是不夠的。第二年的環境藝術工作站的策展，慢慢讓藝術家去社區做比較長時間的觀察，把社區的社會生活文化轉為藝術創作。但這也不夠，不夠的原因還不僅是時間的問題，而是居民參與位置的問題³。所以到了2006年才會演化出「藝術家變成居民，居民變成藝術家」⁴。這樣互為主體的實踐或實驗，也才得以擺脫台北觀點或都會觀點的方式，來策劃屬於嘉義縣農村型態的藝術行動，而這一立基於社區總體營造的行動，可真如外界想像的理所當然嗎？

而「我」在嘉義這幾年的藝術行動中，到底扮演了什麼角色與轉變，應該從實招來，及「我」的背景，也該交代一下，以便閱讀者清楚文章中的「我」與「我們」可能代表的意義。剛退伍不久的我，從1991至1994年間常跟搞社會運動與劇場的朋友攪和在一起，也導致個人對不公義現象的忿然與對社會主義的嚮往。由於對美術的熱愛，在高雄學習從事手繪電影看板的工作，進而在1994至2002年的這9年間，至大陸的幾所美術學院求學與生活，並祈求習得社會寫實主義的精髓（這事最後還是全然走樣）。然，年輕時的浪漫，還是對群眾藝術

¹ 嘉義縣從2005至2008年這4年北回歸線系列活動的經費來源，主要為文建會「福爾摩沙藝術節」的縣市補助款。

² 2004年夏至音樂節為鍾永豐以其對音樂的瞭解與堅持，所主導的一場音樂盛宴。

³ 此段文字參考自，鍾永豐（2006）。〈既是地景的，也是人文的，既是社區的，也是藝術的〉。《嘉義縣2006北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣：嘉義縣政府，2006年11月15日，頁95。

⁴ 此一口號由2006藝術行動協同策劃人陳泓易所提出。

或人民的美術懷著一定的興趣（雖然學校已不教這些舊東西）。2003年回台灣不久，便在鍾永豐的招攬下到了嘉義縣政府工作，直到2004年看過巴塞隆納多元文化藝術節及愛丁堡藝術節之後，才終於明白自己應該／可以做些什麼。於是主動請纓，希望能承辦隔年的藝術節。所以國內幾個策展公司便成為我積極尋求合作的對象，也因為這兩年在文化局的工作經驗，讓我既可以清楚公部門的運作，又得以與這些策展公司保持著一定合作關係，即使在2006年離開政府部門之後。而我從2005年的文化局藝術節的承辦人轉變為2006至2008年人協助策劃人執行藝術行動的這個事實上，讓我的身份一直是游離在文化局與策展公司之間，一種既抽離又核心的感覺所誕生的一個微妙又有些矛盾的角色。在面對社區時，我常不自覺的以文化局承辦人來應對；面對藝術家時，又常希望自己可以跟他們一樣駐村。但我的工作主要是協助策劃人與策劃公司在藝術行動的行政協調工作，而這位置通常可以稱呼為執行長或執行統籌。由於「我」這個角色的矛盾，以致於文章所提到的「我們」，其意義就有著幾種可能，「我」與策劃公司／策劃人／藝術家／社區／文化局，從一個到以上皆是。

這裡還是應回來談談藝術節轉變的經過，夏至是北回歸線運行至北的日子，2004年的夏至亞洲音樂節過後不久，我們以北回歸線為藝術節作為一種定調的想法就盤桓不去，直到2005年的日照嘉邑北回歸線夏至藝術節被執行。在「全球思考、在地行動」的指導原則下，2005年的活動希望能夠以北回歸線為概念串聯其所經過的16個國家與地區⁵。這一年的藝術節，由孫立銓安排了德裔美籍藝術家英果·古騰（Ingo Günther）的《世界運轉器》為主要視覺藝術展覽，搭配林敏毅、游文富、林鴻文等三人的作品湊成《亞熱帶對話展》。再由吳瑪悒以種樹為理念，集合了顏名宏、美國藝術家喬伊思（Joyce Cutler-Shaw）、盧銘世、陳箐繡、柳菊良、陳泓易、黃文淵、李俊陽等八人所構成的《環境藝術工作站》。加上蔡文祥與25位攝影工作者共同以嘉義的一天為題，構成了《影像座標計畫》戶外裝置藝術或行動。上述作品全部都以嘉義縣表演藝術中心做為展示場地。而差事劇團則找來了孟加拉亞洲劇場中心（Centre for Asian Theatre），進行了社區巡迴及表演工作。亞洲劇場中心的藝術總監尼魯（Kamaluddin Nilu）這樣形容他進入嘉義縣社區的經驗：

「我在嘉義的許多地方舉辦了一系列關於孟加拉國的民俗傳統劇院形式的工作坊。有一次參與者都是來自阿里山的原住民。在某一方面而言，與他們溝通是比較容易的，因為我們彼此的歌曲、與肢體語言間很多相似之處，他們也同樣認同我們和我們的表演者，這實在是個美妙的經驗。……在宿居阿里山時，我們曾看見一個老婦啜泣。她曾到嘉義來看我們全部的劇場表演。我無法忘記鹿滿社區、大崙社區和深坑社區的人民在參與工作坊時的那種強烈參與感。他們徹底融入我們的藝術家時的那種自發性的反應令我驚異。這證明，語言不是唯一的溝通方式，在某一程度上情感的表現更足以串聯起兩個相異的民族。⁶」

⁵ 開始構思時，除想要邀請北回歸線經過的16個國家的藝術家與團體到嘉義來，尚包括組織一支隊伍，到這16個國家進行訪察與資料收集。事後想想，這不過是我們浪漫的想像。

⁶ 尼魯（2005）。〈回顧與反思〉。《2005日照嘉邑北回歸線夏至藝術節》。嘉義縣：嘉義縣政府，2005年8月10日，頁16。

而《環境藝術工作站》的協同策劃人顏名宏則以「文化種植·土地造像」這一作品與在地居民產生聯繫，在取100個土樣的過程中與100位民雄鄉各土地的代表人（農民、商家、學校、廟公、派出所所長……）共同種下100棵欒樹，並在兩年後在嘉義縣表演藝術中心為作品做完整呈現。在2007年5月26日那個有點熱的下午，一百個承諾種樹的認養人或認養家庭共同聚集在一起，親手把欒樹再種回到兩年前領回樹苗的地方，記得有位歐伊桑是這樣說：「兩年前顏老師給我的樹苗最小，我告訴他再種回來的時候，我的一定會是最大棵的。」而他果然沒有辜負他的諾言。那兩年之間，有人走了，有些事情變得不一樣，而顏名宏與民雄人的這件作品的意義卻在增長。忘了是誰說過一段這樣的話：「隨著時間我們都會老、都會死去，只有樹會長高、長大。」而所有的這些感動都為日後環境藝術行動進入社區提供了想像雛型。

然而，對於2005年的藝術節，我們自認為這樣的藝術節具有「全球化」與「在地化」的辯證視野，並引以為傲，以為闡明了某些深刻的理念，有別其他縣市以迎合大眾口味所辦的藝術節慶。但是，2005年北回歸線夏至藝術節的群眾在哪裡？基本上把展覽及大部份活動擺在表藝中心，不是沒能認清嘉義縣是以散村分佈在山、海、平原等廣濶的區域，而是藝術節的辦理尚未跳脫一般性思維，仍舊是「人就我」及「上對下」精英主義式的偏頗，似可迎合各方需求，惟獨漏掉了群眾基礎。所以這一年嘉義的藝術節用曲高和寡來形容，我想是貼切的。

還好，有了兩年藝術家與表演者到社區互動的美好經驗，讓我們知曉即使在偏遠的農村，藝術的感動還是被需要的。所以在2006年藝術節的經費僅為2005年三分之一不到的情況下，嘉義縣政府文化局乾脆直接只保留了藝術家駐村這項子計畫，其他項目則胎死腹中。然，經費拮据卻打開了另一個契機，於是我們提槍快跑地進入社區，沒想到藝術行動小兵立大功，而這絕非是歪打正著。

種樹

種樹這個想法是一直存在的，從2005年開始，我們就設想要在北回歸線上種樹，甚至希望能種出一條從天空就能看見的綠帶（事後才得知盧銘世更早於2000年時便有這樣的想法），雖然這是一種狂想，卻為日後的藝術行動以生態、環境為訴求定下了基調。吳瑪俐說：

「23.5來北回歸線種樹，我們其實帶著一個想像：如果這條在地理上虛擬的線，變成具體可見的綠色地景，除了彰顯我們位於海洋西岸，因此可以擁有森林、沼澤的特殊景觀外，我們與環境的關係會不會因此而發生改變？我們的行為舉止又會因此有什麼不同？為了尋求答案，我們開始行動。」

她企圖結合不同專業領域的工作者，

「如生態、園藝、醫學、教育、文史、社會學家，以駐地創作模式、田野工作精神，與社群透過對話，認識環境、探索問題，為各自發掘行動潛藏的意義……如果北緯23.5在台灣嘉義可以形成一條綠帶，它也將會是一個重新聯結人與環境、人文與自然，意涵豐富的新地標。⁷」

在講究個人主義與快速消費的年代，顯然，種樹這樣的理想得回歸到農業時代的傳承精神，才有可能被實踐。藝術行動以此做為一個目標，它被放置在遠方，朝著它，深知這已非一代人所能企及。所以種樹的行動倒是蠻適合以前人蓋廟的倫理方式來對待，因古時起廟常是延續數個世代、集合各方勢力，從鄉紳、鄉民到各類匠師才得以完成。而企圖在北回歸線產生一條綠帶，那絕對是一場長期的、見不到硝煙的持久戰，敵人則是全球化式的過度消費與日益惡化的環境。時間與空間雖是一種壓力，然而我們擔心的是，未來將沒有機會以時間去換取空間了，全球暖化與海平面上升在這個世代不是一項預言，而是事實，雲嘉南的沿海地區則又存在著地層下陷的問題。然而，我們是否應該思考資本主義全球化的金權政體，以追求最大利潤為思維基礎時，世界勢必朝兩極的方向發展（剝削者與被剝削者），為了創造少數人的財富，導致地球資源無限量地被消耗。當面對這樣的壓力時，藝不藝術實在已不是什麼了不得的事情。而種樹就像對應於全球環境的一種隱喻，所以在蘊釀了近4年的情緒後，2008年的環境藝術行動終於以蚵殼為材料，在東石、布袋點燃了這個議題。

參與社區的產生

2006年初，文化局為了辦理藝術家駐村，以問卷的方式公開徵求社區參與，社區不一定瞭解什麼是藝術家駐村、何謂環境藝術行動，但是入選社區的基本條件是：必須提供藝術家駐村期間的住宿。這看似簡單的條件，卻是一項門檻，即使是社造很成功的社區，都要仔

⁷ 吳瑪悧（2005）。〈23.5° N環境藝術工作站—來北回歸線種樹〉。《2005日照嘉邑北回歸線夏至藝術節》。嘉義縣：嘉義縣政府，2005年8月10日，頁43。

細的思考社區自身的實際狀況，能否負荷這長達三個月的撓動。

過去的藝術駐村，通常藝術家是以一個旁觀者、第三者的身份介入，我們意識到這一點，所以文化局才希望社區能安排藝術家的食宿，協助解決生活上的問題，而且這安排一定要通過社區的討論，這樣藝術家才能有辦法進到他們的生活脈絡之中，而其實這也是文化局對社區最嚴格的要求⁸。

事實上，這三年來社區主動申請數量一直都不見得如外界所想像的熱烈，其中食宿問題是一個重要關鍵，2006年問卷發往兩百多個社區，只有8份問卷回收，其中5個較有社造經驗的社區還是事前溝通過的，只有豐山、和興兩個社區及布袋嘴文化協會是自行報名，而春珠及塗溝兩個社區則是後來得知此一活動，再積極向文化局爭取參加。水上鄉塗溝村長呂銘珍說：「起初收到文化局來函之時閱（讀）了之後覺得複雜；經過執行單位及藝術家團隊詳解協助之下，這次藝術家駐村行動列車（2006），順利開到水上鄉塗溝社區。⁹」

對於社區提供藝術家住宿是否應該堅持，如同廖億美所言：「這個看似簡單的條件，其實是社區成為行動參與者的準備與承諾，而不是僅做為被介入的對象。¹⁰」因為這一條件的限制，也是啟動社區參與的可能。只是在不同的社區仍需有不同的應對方式，國外來的藝術家亦會有不同的適應問題。再者，農業社會的傳統觀念亦會影響到藝術家能否順利進駐，其中的「眉角」便需要細心的調整。只能說，三年來，住宿一直都是重要課題。

例如進駐山區的藝術家，常被安排在民宿業者的家中住宿，這時與在平原的藝術家進住到一般接待家庭，就會產生差異。而2006年在水上鄉大崙社區駐村的義大利聲音藝術家 **Stefano Giannotti** 剛到嘉義時，由於不太適應農村生活，失眠時，他說他可以在半夜聽出來田裡有幾種青蛙在叫，甚至可以分辨出雌性與雄性叫聲的差異。而接待的大崙村長李中明則說在 **Stefano** 住在大崙的這段時間，他自己與村子裡的小孩英文都變好了。他還說：「當藝術家抵達社區後，社區的熱情活力似雨水般滋潤了藝術家的心靈，靈敏地觸動了藝術家敏銳的觀察力！（不知是否指青蛙叫聲這一事件）」而對於藝術家駐村李村長個人有很深的感觸，他說：「從陌生到熟悉，認識社區與社區認識藝術同樣是件莫大的挑戰！有人冷眼旁觀，有人以為藝術家要造村，其實錯了！藝術家像鏡子，映出社區的風貌，因為互動，彼此交流。¹¹」這話一語中的，把藝術家駐村及為什麼一定要藝術家住進村子裡的意義給總結了，

⁸（2007）。〈附錄：反思與對話〉。《藝術與公共領域：藝術進入社區》。台北市：遠流，2007年10月，頁307-308。

⁹ 呂銘珍（2006）。〈塗溝社區感言〉。《嘉義縣2006北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣：嘉義縣政府，2006年11月15日，頁72。

¹⁰ 廖億美。〈藝術可能性的在地實驗：嘉義環境藝術行動〉，取自：http://www.ncafrocc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=180

¹¹ 李中明（2006）。〈讓文化氣息像北回歸線一樣，悄悄經過嘉義〉。《嘉義縣2006北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣：嘉義縣政府，2006年11月15日，頁64。

藝術家與社區在藝術行動中不僅要互為主體，也可以互為客體。

2006年參與北回歸線環境藝術行動的社區有十個，以社區分佈的地理特質，我們做了一個三、二、四、一的劃分：阿里山鄉有豐山、來吉、十字等社區；山與平原交界的有大林鎮三角社區、竹崎鄉紫雲社區；平原有中埔鄉和興社區、水上鄉大崙及塗溝社區、太保市春珠社區茄苳腳；一個靠海的布袋嘴文化協會，基本上反映嘉義縣及台灣的地理環境。涵蓋了閩、客與原住民等三大族群，而族群分佈的地理位置相當程度也反應了社會、經濟與歷史的綜合脈絡。

而2007年除了公開徵選社區之外，另一個更為重要的工作便是實地訪察，這項工作主要由文化局來執行，也是2006年至2008年遴選社區的重要依據，訪察對於2007年更形重要，因為地方首長從資源分配上的考量，希望參與藝術行動的社區儘量不要重覆，若以問卷的方式為之，則必然會產生同一社區連續兩年申請。所以辦理第二年的藝術家駐村的社區遴選前置作業，便是由文化局通過不同的方式，綜合了上級要求及文化局本身的業務考慮，保留了三個2006年曾經參與的社區（其中和興社區在活動執行前退出計畫¹²），其他則通過訪察與討論來產生。因為資源有限，延續性與公平性便成為不易克服甚至是相互衝突的習題，考驗著為政者的智慧。

2007年的環境藝術最後演變為橫跨十個鄉鎮、十幾個社區的行動，其中以發展議題為設定者有四，分別為：大埔鄉的大埔、永樂、西興、茄苳社區等，以曾文水庫、水源保護、產業發展等為題；梅山鄉的太和社區以茶文化與茶產業為題；中埔鄉鹽館社區以族群的歷史面向為題；義竹鄉的東後寮社區以舊聚落保存為題。其他則延續2006年藝術家駐村的形式，分別有：阿里山鄉豐山社區、水上鄉塗溝社區、六腳鄉新厝社區、東石鄉四股社區、新港文教基金會、民雄鄉的環境藝術工作站。地域跨度與社區數量勢必影響到整體操作模式，如何克服空間與時間上的困難是一項挑戰，也是這個行動受到矚目的重要因素之一，這是從操作的層面來看。而做為被遴選出來的社區，多數是不清楚何謂藝術家進駐社區，既然不清楚，又如何能說準備好了沒。

義竹鄉東後寮社區的楊惠雯就曾說：

「我們的社區若沒有這些年來，村長及社區居民不斷地有在做些社造的工作，既使有藝術家駐村的機會，也不敢貿然去爭取。因為有了這些年的經驗，社區也才有信心可以接待藝術家。而藝術家進到社區，我們是非常謹慎的，甚至我們心裡也有理想的藝術家人選，就詢問主辦單位能否幫忙安排。然而，即便像我們這樣的社區，藝術家進入社區之後，仍會遇到大小不同

¹² 和興是2006年參與的社區之一，為延伸客家文史與深化藝術進入社區的工作，和興社區提出以舊菸樓改造做為後續駐村構想。然而由於該菸樓有私產權問題尚未解決，所以社區選擇退出。

的問題。」

而東後寮因為有堅實的社造經驗做為後盾，在去年駐村之後，以歷史聚落保存為題，於今年社區自己主動邀請藝術家進駐。而類似的社區（非在環境藝術行動的安排之下），還有大林鎮三角社區的劉炯意理事長要蓋房子（半開放空間），也找來了藝術家協助。塗溝社區則找我共同合作「北回歸線律動碑紀」，感謝他們給我這樣的機會，終於在今年可以以藝術創作的理由駐村（與塗溝社區的關係，還建立在大約每隔兩個星期去找南天宮的主委幫我整脊）。

2008年則採取了綜合問卷調查、公開說明及社區參訪等方式來遴選社區，在考慮到過去兩年地域過大、戰線過長的問題，今年的行動以三大塊來規劃，以茶文化進駐山區的梅山鄉的瑞里、瑞峰、太和等三個社區；以殼貝地景藝術行動論壇在海區的東石、布袋來辦理；以藝術家駐村的形式在民雄鄉的福興、西昌、文隆及大埔鄉永樂、西興等五個社區進駐。由於同一鄉內有數位藝術家進駐，彼此之間相互支援的可能性增加。在時間上，則將各區域執行期程拉開、整體時間拉長。對於前兩年有參與的社區，則搭配社區學藝計畫，以行動工作坊的方式保持這兩、三年來參與社區的連繫。現階段有部份社區已完成駐村工作，有些才剛開始進駐計畫，就行政層面而言，時間與空間的壓力確實比以往減輕很多，甚至偶爾會流於鬆散，也不知這放鬆的感覺是否才應該是藝術進入社區所要追求的境地，或者該這麼說，當藝術行動漸漸融入日常生活，是否已經到了動能消失而該是自我消滅的時候了，我不禁會浮出這樣的念頭。

藝術或藝術家的產生

在文化局、社區、策劃人、藝術家這四個角色之中，前兩者姑且稱在地的元素，而後二者就視為外來的元素，協同策劃人陳泓易曾就以在地資源（Imposition）與移動的能量（Disposition）來形容社區居民與藝術家這二者的關係¹³。而社區與藝術家兩者之間應有、會有什麼樣的互動，還得要仔細的評估。重要的是，要有對的人來規劃，才可能有較為理想的配對來產生，在嘉義促成這兩股能量撞擊的關鍵還是策劃人吳瑪悒。

鍾永豐在2006年環境藝術行動尚未開展之前，曾傳達出兩個想法，首先就是「環境藝術行動不需要有成果的負擔。」有了這個前提才有可能讓藝術家在「旅行與生活」、「遊戲與工作」之間遊走，讓他們有自我辯證的機會。其次是「把關係弄對了，把藝術的土壤弄好

¹³ 陳泓易（2007）。〈當居民變成藝術家-Imposition與Disposition之辯證〉。《藝術與公共領域：藝術進入社區》。台北市：遠流，2007年10月，頁106-115。

了、施好肥了，不管丟下什麼種子，它自然而然就可以長出東西來。」而策劃人吳瑪俐真依照了這樣的理想去規劃，所以她把藝術家們「丟」到不同社區，讓他們各自發展，結果也真如他們所預想的一般。所以鍾永豐說：

「策劃人、社區、藝術家、文化局，這四個元素之間形成一個有機的生態互動，這樣就對了。這次活動對我來說因此有一個重要的意義是，我開始可以跳脫一般文化行政管理程序的眼光，拉高至一個生態視野來看。這是這次活動中我和文化局同事們所學到的東西，但這之中如果有一個條件擺錯了，東西就長不出來。」

此外，我們關心組織架構框框之外的那一條條的線，藝術行動可否成立，關鍵在於彼此之間能否建立「信任」關係，而溝通才是唯一的道路。吳瑪俐說：

「在文化局協助下，我們工作團隊在計畫初期一一拜訪希望藝術家進駐的社區，了解地方需求，再安排適當的藝術家進入。除了考量多種不同的創作類型，我們也關注社區不同年齡、性別與族群的需求，選擇善於傾聽的藝術家，尤其希望他們能夠成為長期陪伴、經營社區的夥伴。」

所以2006年的夏天，17位藝術家進入阿里山、嘉南平原到布袋海邊等十個社區，他們分別是翁朝勇、王耀俊、康雅筑、黃蘭雅、高德生、孫華瑛、蔡江隆、吳淑惠、潘云薇、盧銘世、蘇絲薇、梁莉苓、Stefano Giannotti、郭弘坤、溫曉梅、黃文淵、萬一一。這當中大部份社區從開始到結束都是同一位藝術家，小部份的社區則是以不同的藝術家交替進入執行工作坊來進行。這一年我們切實感受到社區的溫暖，即使過程中有些許的小挫折，例如社區會習慣性的以社區營造的既定操作手法來看待藝術家駐村或協助藝術家，然而在當下我們又不一定說得清楚，環境藝術行動與社區營造有何不同。也說不定這樣的駐村也是社造想要執行的方向，不過嘉義縣是把它擴大辦理罷了。

事實上，在進入社區時常有些感觸，為什麼總是老人家居多，還有許多小學面臨著廢校問題，其他如農業加入WTO、外藉配偶及隔代教養等等。而我們在面對這些農村很實際的問題時，卻顯得相當無力。例如梁莉苓在進駐和興社區的時候，發現社區每逢大雨就會積水，便發起了一個淹水會議，與社區一同探討淹水的原委與可能的解決辦法。她說：

「我在迷路喔～～。我不知道我做的是不是藝術，完全不知道我在幹嘛，但覺得它有意義。」

「這份因為日夜相處而建立的深厚情感關係，將外來藝術家的身份模糊化，然而當自己與觀察客體失去了反省的距離，卻在生活上產生休戚與共的感受時，便開始以『居民』的角度去發現許多與生活相關的地方事務，去思考『這個地方需要的是什麼？可以為這個地方留下些什麼，

即使在駐村結束後仍然可以繼續產生有助益的影響？」¹⁴」

當這樣的疑慮產生時，藝術或許暫能創造一個避風塘，但是當我們要真實面對這些議題時，藝術能做什麼，這也是策劃2007年行動的一個重點。

所以2007年策劃人吳瑪俐便把重點放在社區議題的討論或創造，再者因為文建會對此一案例的關照，補助金額為2006年的三倍，所以在規模與形式就得以多元發展。十三個社區加上三十幾位藝術家（這裡不再詳列藝術家的姓名了）、四位議題社區的召集人、執行統籌、六個社區助理、兩位攝影紀錄甚至是親友團等所組成的團隊，在三個多月的駐村時間裡，總共進行的活動可能累計近千，參與的民眾次數則難計數，甚至這案子還包括與大埔鄉與義竹鄉東後寮社區另外兩個計畫的整合，其複雜程度可見一斑。熱鬧但也極為忙碌的一年，協同策劃人也是太和社區的召集人陳泓易這樣形容：

「這一年的環境藝術行動增加了許多去年沒有的元素，精采有如萬花筒，繽紛而且耀眼。一下子三十多個藝術家進出往來山海平原十多個社區令人目不暇給，關懷的課題與表現的形式更是多元，感覺不只是一個行動，甚至是一個運動了。或者應該說看起來更像一個嘉年華式移動流轉的運動會！每遭遇到一個藝術家就像是上了一堂課，每進入到一個新社區就像發現一個新世界，就好比在遊樂園辦一次多主題研習營，學習與玩樂同步進行的Discovery活動。¹⁵」

許多前一年未曾遭遇的問題就這樣被發掘出來，而策劃人吳瑪俐則樂觀的看待：

「想當然爾的，在這含帶企圖、歷程還很短的行動實踐中，許多時候我們是踩著雜亂的步伐，帶著衝突，帶著疲累，但也帶著許多歡樂和感動在前進。尤其環境藝術行動所建構的學習社群，不只是行動的直接參與者，許多分享相同價值觀的朋友們，在行動過程不畏路途遙遠，從南北各地奔馳來參與、對話，給我們很大的支持。我們很高興看到，從偏遠社區小居民、藝文界朋友、到居於中心的長官，都感受到環境藝術行動所帶來的活潑能量與新的想像可能，這樣的效益也正是我們期待的。¹⁶」

若是將前兩年的藝術行動作一番比較，首先在行政操作上似乎就有冷熱的差異。由於前年是第一次辦理藝術家駐村，大伙都有一種新鮮感，加以行政結構單純，溝通管道較順暢，靈活度高，即使所有人都沒有類似的駐村經驗，對社區居民、藝術家或是行政人員而言都好，出現了狀況也都能立即採取各種不同的應變方式，加上藝術團隊幾乎每天在社區「博暖」，的確很容易感受到活動的溫度，或可稱之熱操作。但另一方面由於是首次辦理，形成

¹⁴ 梁莉苓（2006）。〈一場類似初戀的戲曲〉。《嘉義縣2006北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣：嘉義縣政府，2007年11月15日，頁60。

¹⁵ 陳泓易（2007）。〈北回歸線上的亞當斯密或者科白爾〉。《嘉義縣2007北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣：嘉義縣政府，2007年12月25日，頁169。

¹⁶ 吳瑪俐（2007）。〈在那遙遠的地方一回到日常的美學實踐〉。《嘉義縣2007北回歸線環境藝術行動》。嘉義縣：嘉義縣政府，2007年12月25日，頁166。

前年主要的力氣是花在梳理人的關係上，所以較少去關注到藝術家進入社區之後，藝術的完成度及藝術與社區的真實需求有否契合。

所以為填補在藝術完成度上的期待，2007年文化局與策劃人便有了針對社區的不同屬性，希望在社會性與藝術性兩者兼顧之下研擬出新的駐村計劃，故在參與的社區之中選擇了四個具有議題發展潛力的社區，各安排了一位召集人，而召集人底下又各有人數不定的藝術團隊（從三個人到七、八個人）及一位助理，以協助這四位召集人以各自不同的學術背景，去完成策劃人預設的議題。在去年的駐村過程裏，不同的召集人有人以任務分配的方式完成計劃，有的以自由的方式任其發展。從功能上來看，召集人其實就是單一社區或地區的策劃人，這個設計從結構上而言是漂亮的，似乎這四個社區自此就能各自完成預設的議題，而建立這樣的模式應該是有利於未來結合社區營造的永續可能。

所以藝術行動就從前年主要處理人的工作，演變到去年是希望利用組織架構的模式去操練，加以活動規模擴大、組織層級變複雜，冷操作似乎就變得不可避免。其中較為明顯的部份表現在進駐不同社區的藝術家彼此之間的互動沒有前年緊密，反而是社區的「頭人」們會相互觀摩交流，主動性增加了。只是，完整的操作模式一旦建立之後，藝術行動是否就又變成另一種社造典範。事實上藝術進入社區要克服的困難還很多，彼此還有很大的成長空間，因為環境藝術行動還處於實驗階段，既是實驗就不可能是完美的，感謝這樣的不完美讓藝術行動不必成為典範。

而2008年的藝術行動最大的改變就是少了一位總策劃人，改採由三位策劃人各自策劃其所負責的區域，感覺已非一個行動，而是三個活動在不同的空間與時間發展。三個活動的整合似乎已不是那麼重要，反是活動的後續效應才是值得關注的。再者，從關注藝術進入社區到關注議題，所以我們在海區與山區以當地產業為標的，去發展合適的議題。例如，

「嘉義縣沿海因屬全台最大養蚵區，然蚵殼產量也相對驚人，卻也因此造成蚵殼處理的大問題。數以萬噸堆積如山的蚵殼，是東石、布袋沿海等沿海漁村最特殊的景觀，甚至有往鄰近城鎮蔓延之趨勢。¹⁷」

「其造成之環境衝擊亦不容輕忽。北回歸線環境藝術行動主要以『蚵貝地景藝術』作為介入海區的行動主題，透過工作坊的參與形式，邀集當地蚵農、社區居民與水利、生態、地質、空間規劃、藝術創作等專業者進行田野實地踏勘和深度對話，期望在跨領域的交鋒中，針對沿海地區有關蚵仔產業發展、地層下陷、土壤鹽化、全球暖化等議題，匯聚蚵貝地景藝術的創作能量進行可行的嘗試，並作為公共論述場域——『改變・多樣性思考的開始』。¹⁸」

¹⁷ 蔡福昌。《蚵貝地景藝術行動論壇》，前言。蔡福昌為2008年藝術行動海區的策劃人。

¹⁸ 楊堯琨。〈當蚵貝地景穿越北回歸線〉。《Taiwan News財經文化周刊》，356期。

然而除了議題的發展，北回歸線環境藝術行動有可能將議題化為藝術的實踐嗎？我經常在想，這三年來藝術行動就像是把後台的工作搬到舞台上，來告訴外界我們是如何在蘊釀藝術的能量，在國外一個好的藝術節或是活動，常常是經過十幾年的時間，才得以慢慢成形。對於這點，在農業型態的嘉義縣則更需要我們耐心的等待，幸運的話，它或許得以發展出適合自己的節慶活動。若否，這樣的藝術行動在日後回想的時候，起碼我們可以對得起良心，不會感到是在消費社區而有所愧疚。

結語

最後還是應該提到嘉義縣長陳明文的進步與改變，從2006年不清楚何謂藝術家駐村，但放手讓我們去操作。如今陳明文不管在怎樣的場合，都已經可以很明確的講出這個活動的意義及整體操作的形式，也因為如此，我們的壓力已經不是能不能做藝術家駐村，而是該如何超越政治人物的期待，甚至自我的期許。所以才有2007年以議題為軸線的策劃，到2008年發展議題甚至擴大議題的探討。

雖說嘉義的經驗似乎提供了一種可能，但它真能被複製嗎？通常公部門擬訂計畫時的思考模式，會急著要預設成果，對於不安全的部份先行切割，沒有太大的發揮空間。而環境藝術行動要「解放大家的想像力」，勢必無法以結果論來設定，因為預設結論與想像力的解放剛好是對立的。希望「想像力的解放」的想法能提供政府在制訂政策的另一種想像¹⁹。

¹⁹ 「葛琳娜（Maxine Greene）認為，透過藝術，人們的想像力被激發，因而看到自己更多的可能性，並且透過想像，得以跨越自我邊界與他人連結，因此讓人很快樂…」轉引自吳瑪悌〈在那遙遠的地方——回到日常的美學實踐〉，同註14，頁167。

與弱勢者一起歌唱： 黑手那卡西——工人樂隊的音樂社會實踐

陳柏偉

黑手那卡西工人樂隊

一、從工人運動基礎上開出的花苞

「黑手那卡西——工人樂隊」（以下簡稱「黑手那卡西」）成立於1996年，在工運團體「工人立法行動委員會」（以下簡稱「工委會」）的協助與支持下，於當年的「1112工人秋鬥」遊行中正式亮相。如果僅是為了發起一個「唱歌搞音樂」的小團體，在激烈的工運鬥爭場域中，狀似多此一舉。因為，在繁忙的工運鬥爭中，維持組織的持續前進都屬不易，何需再多組織一個和運動中的鬥爭沒有直接關聯的團隊？¹但「黑手那卡西」在「工委會」的組織下成立，卻有其更深遠的歷史脈絡。這個脈絡首先要遠推至1989年的「新光」紡織士林廠的關廠抗爭，一群長年投注在社運工運的運動者與文化人，在新光抗爭的過程裡，以工廠工人身上特有的文化能量為主（原住民女工建教合作所生產的歌唱舞蹈文化、工廠勞動的狀況等等），結合了音樂、詩歌、舞蹈、戲劇等文化元素帶入了關場抗爭中。

粗糙的布幕加上幾樣臨時道具及租來的簡易燈光下，新光紡織士林廠的勞工，熱絡的投注在所謂的「劇場」上，從流行音樂已編過來的抗爭歌曲作為串場，熟悉的身體語表現出對資方的控訴，勞工團結的情感及意志，在演出過程已得到最有效、最直接的傳達（勞工教育資訊發展協會·新光關廠抗爭戰友團，2003：326）。

當年參與新光紡織士林廠抗爭的幾位「外力」社運人士，以及參與其中的原住民建教生王秋月，其後也參與了1992年基隆客運工會罷工事件，並於當年聯合各個自主工會成立了「工人立法行動委員會」。「黑手那卡西」團長陳柏偉也在1992年，因為在大學中參加了學生運動社團，為基客罷工的成員創作了〈團結鬥陣行〉歌曲。

92年的基客罷工，激發了學運份子的熱情。我寫了「團結鬥陣行」，想藉此標定自己與「工人階級」之間的關係；雖然現實鬥爭中的工人一直以「想像」的姿態存在我腦中，但，何妨？我並不

¹ 一般來說，在台灣的遊行集會場合中最常見到的演出活動（例如，最常被使用的所謂『行動劇』），大多是臨時性組合，在演出前湊合起來排演，一群人在集會活動中便上場了。

特別要求自己一定得做些什麼事。無論如何，我寫了歌，希望能對運動有所幫助。

我記得那時帶了歌，和大夥兒一起搭公車到基客工會的場景：辦公大樓、大空間、每個人忙進忙出、寫布條、畫海報；而我們學生演行動劇、唱歌、跳舞、帶動作，一切都很美好。

是的，一切都很美好。92年秋鬥，我站在宣傳車上帶大家唱歌，很美好。可是十年後，我才驚覺「美好」的感覺終究只是對我來說很美好，當時我甚至不麼清楚基客罷工為的是什麼，而那場抗爭的結果、後果，對於我宣稱關心的工人們造成什麼影響？（陳柏偉，2003。）

1992年的「秋鬥」就這麼有了「專屬歌曲」，到了93年，陳柏偉又因當時的「嘉隆紡織關廠抗爭」，為秋鬥行動再寫了「憤怒的火焰」。一直到了1994年陳柏偉大學畢業，就讀台大城鄉所時期，又將同是城鄉所同學的楊友仁帶入了秋鬥抗爭的集會中演出。當楊友仁在1995年左右組織了一個「無聊男子團結組織」樂團，他順勢也邀請了樂團的團員，一起在工人秋鬥的舞台上為集會演出「勞動歌曲」。1995年秋鬥，工委會特別租用了一台平板聯結車，在車上裝飾各種可發聲敲出聲響的勞動工具，取名為「黑手打擊樂團」。此時，在「工委會」組織者的想像中，也逐漸浮現出應該出現一個擔負起「整理、組織」台灣工運歌曲樂團的想法。

我在96年「1112秋鬥」之前幾個月，循往常的慣例在「工委會」的邀請下，和「工委會」旗下的組織者和工會幹部討論「1112秋鬥」遊行在文化形式上的內容（譬如舞台、道具，劇碼，以及歌曲）；我們覺得應該成立一個工人合唱團，在集會場上演唱台灣自主工運十年來的重要抗爭歌曲，創作抗爭歌曲，將這些抗爭歌曲集結成冊出書，也選取重要的歌曲，錄製成卡帶發行。「黑手那卡西」的雛型出現了，由王秋月擔任召集人，我擔任團長（陳柏偉，1998：38）。

二、「黑手那卡西——工人樂隊」成立——1996年關廠失業抗爭風潮下的組合

1996年，「黑手那卡西」在成立初期的第一個創作行動，伴隨著台灣社會1996到1997年一連串關廠抗爭的事件過程中，運動的組織者召集工會幹部和工人們一起討論而浮現的。

「黑手那卡西」成立後的第一次聚會，我們找了幾個工會幹部以及組織者一起討論，為當年秋鬥主題「反關廠、反失業」創作一首新歌。這是我創作歌曲以來，第一次有機會和一群人一起嘗試生產新的歌曲。……

在這個會召開之前，有人跟我說：「團長，今年做個幾首歌來唱唱吧！」

我回答道：「找幾個人，大家一起來討論要寫什麼內容，一起來討論歌詞吧！……你知道，我一直在外頭「觀看」著工運，事實上並沒有太進入工運鬥爭的脈絡。如果要我寫，我也不知道

該寫些什麼，還不如找大家一起來討論討論，先把歌詞弄出來，然後我們再看看可以怎麼配上旋律。」（陳柏偉，1998：41）。

「黑手那卡西」第一首集體創作的歌曲，以關廠失業為主題，並且將當時以勞動階級為訴求對象的最火紅飲料廣告「維士比」²當作反諷對象，創作了招牌歌曲〈福氣個屁〉。1996年11月12日，「黑手那卡西」在工人秋鬥場合中成立。而團長陳柏偉也正式投入工運工作，進入「福昌紡織」關廠抗爭的行列之中。

三、組織方式的轉變

「黑手那卡西」在1996年成立，97年獨立發行錄音帶專輯，98年獨立發行光碟專輯。在這個初期階段，除了團長陳柏偉以及身為吉他手的楊友仁領著他自己組織的樂團（「無聊男子團結組織」）支援「黑手那卡西」的專輯和演出，「黑手那卡西」的其他成員，都是工人及工運組織者兼職玩票³。陳柏偉這麼分析當時的組合方式：

「黑手那卡西」號稱有許多團員，但當時我看來大家志不在此，而我也懶得（或不曾仔細考慮過）把大家組織起來成為一個團隊。在我的理解中，只有願意把這事當一回事的人，才會是我認定的團員——就是楊友仁。但這種認定無非也與每個人的工作位置有關：年輕的組織工作者們在基層組織工作中投入了大部份的心力：「黑手那卡西」是「任務」的需求，有時是「放鬆」的空間。而楊友仁不是，他本來就玩音樂，且在學院論述的世界外，音樂是他參與現實人生、社會運動的一個很好的場域。但縱使如此，我和友仁間也缺乏「相同的語言」面對音樂、運動等各種「黑手那卡西」事務。我們也是「任務式」地合作。（陳柏偉，2005）

楊友仁也提到：

那時候黑手就是我跟陳柏偉比較固定，其他不是很（有）向心力，整個黑手是不是要去發展，還沒有很多共識，只有我跟柏偉兩個人去想像。其他人都是工會組織者，這個東西是他們以外的時間才來弄的事情，因為他們每個都很忙。……那時候經驗啊知識啊，都還沒有意識到這個部分，所以那時候就沒有做歌，都是跟黑手這邊在四處表演或幹嘛，柏偉寫歌，我就幫他配一些音樂（莊育麟，2005：37）。

² 在第一次討論如何組織一個能夠「整理、組織」台灣工運歌曲樂團之前，「自主工聯」執行長吳永毅不斷地提起，一定要做一首把「福氣啦，福氣啦」改成「福氣啦！屁！」的歌。這個靈感是來自於電視上維士比飲料的廣告——「電影〈英雄本色〉中小馬哥造型的周潤發，在與一群西裝筆挺的外國客戶談妥生意交易後，轉身對著窗口，向聚集在廣場上的工人群眾大喊：「勞動兄弟們，你們是台灣經濟奇蹟幕後的無名英雄！」廣場上的工人們，紛紛舉起了「維士比」飲料瓶齊聲大喊：「福氣啦！福氣啦！」（陳柏偉，1998）

³ 《福氣個屁》專輯中，除了工人及工運組織者外，也有長期支援社運的學生和學者。

楊友仁一方面做為一個志在學院的學術人，另一方面也以搖滾樂做為社會參與的出口與開端。1996年底，約略完成《福氣個屁》專輯前後，台北爆發十四、十五號公園拆遷的抗爭⁴。身為主要介入的城鄉所學生之一，楊友仁初次以音樂介入社會運動現場。他透過音樂創作，與組織者、群眾產生的共鳴和互動，讓他體驗到與過去做音樂「沒人鳥」很不同的經驗；而那次經驗啟發了他「我的音樂就是要跟這些人在一起」。1997到2000年期間，「黑手那卡西」音樂的主要發動者——團長陳柏偉輔以在不同行動中參與的工人及組織工作者，再加上被徵召前來一起伴奏編曲的楊友仁及他的樂團成員。

社運的參與，促成了楊友仁將其社會關懷和對音樂的熱情結合起來。楊友仁一方面參與「黑手那卡西」於遊行抗議活動中的演出，另一方面在城鄉所的學習過程中，參與都市弱勢社區運動，他在其間尋找著結合點。在「無殼蝸牛十週年」⁵運動中，楊友仁因為城鄉所的專業背景而對於土地住宅政策論述上能夠有所貢獻，讓他看到了「讀書」的用途。碩士班畢業後，他繼續進入博士班就讀，同時也繼續他在社會運動中的參與。

在無殼蝸牛的運動中，楊友仁推動用影音文字等的紀錄方式。他找來交工樂隊、黑鳥樂隊、金門王李炳輝與「黑手拿卡西」一齊，錄製了《房事不順——無殼蝸牛運動十年影音多媒體紀錄專輯》，為無殼蝸牛運動做歷史紀錄。楊友仁也與陳柏偉、莊妙慈，一起創作出〈蝸牛戰歌〉。這也是第一次楊友仁與陳柏偉一塊兒創作，並在「無殼蝸牛十週年」活動上，「一邊做手勢、唱的很high」。在此之後，楊友仁也在1998年正式加入了「黑手那卡西」⁶。

四、從「工運的啦啦隊」到「用音樂來搞運動」的想像

除了楊友仁外，一直到了2000年，莊育麟、張智惠兩位具有一些音樂能力的研究生加入，才讓「黑手那卡西」出現了樂隊的「形狀」。也一直到了王明惠、郭發財、楊明俊、劉自強這幾位工人表達出有興趣參與「黑手」，陳柏偉這才感覺到「黑手」的成形是有機會的。

2000年之前，「黑手那卡西」做為「運動」的花絮，並非運動者的確如此認知。而是在當時的條件下，黑手的音樂，僅能反應出當時的現況：做為「秋鬥」、做為工會抗爭中的「背景」（有時是「伴奏」），但是說成「以音樂服務於運動」，並不能精準地描述當時的情景，我只能說，在怎樣的條件下，做怎樣的事。當時的條件很差，我搞得也是很辛苦，常是被迫著寫出歌來，被迫著上

⁴ 1996年底，陳水扁擔任台北市長，決定開發十四、十五號公園，並計劃拆遷早已居住在原地數十載的居民，他們大多為隨國民黨撤退至台灣的老兵、榮民。1997年初，台大城鄉所學生進入與居民一起抗爭，抗議市府以都市發展為美名的「綠色推土機」剝奪人民的居住權。

⁵ 1999年，無殼蝸牛夜宿忠孝東路十週年。「無殼蝸牛聯盟」發動另一波社會行動，針對土地住宅政策向政府遊說、施壓。

⁶ 莊育麟，2005：37。

台發表。

當時對於音樂沒有太多斟酌的空間，而我也沒有相對應的能力解決這種「無力」的窘境。轉進導航⁷工作是一個契機，但嚴格來說，並非是我在導航的位置帶給黑手多大的轉變空間。導航時期對於「黑手那卡西」的重要性在於，相對於在工會秘書工作上的時間壓擠，導航提供我一個相對自主的空間，展開「黑手那卡西」最初期的試驗。而育麟與智惠在導航時期的加入，讓這個初期的試驗有助於「黑手那卡西」發展新的樣貌（陳柏偉，2005）。

陳柏偉所提到的「新的實驗」可以從兩方面來理解：一方面是在時空條件的配合下，邀請了一些工人進行吉他的訓練；另方面則是因為新的年輕團員加入，讓樂團成員的固定與練習有了可能性。

「工人吉他工作坊」的進行，奠基在一種對「草根音樂」的想像。陳柏偉認為：讓工人自己來彈唱自己的歌曲，「黑手那卡西」才得以稱得上是一個工人的樂隊。但是，由於是第一次的嘗試，參與工人的學習狀況並不理想；同時，在陳柏偉的設想中，有樂器操作能力的團員，諸如楊友仁及新近加入伴奏演出的莊育麟和張智惠，應該會願意一起投入「訓練工人」的行列。但是，結果不如預期。

以成果論，第一次嘗試吉他工作坊是失敗的，我設想要讓團員（友仁、智惠、育麟）加入教育工人的工作並不順利，而對工人而言（劉自強、郭發財、楊明俊、王明惠），教學法與他們學習時間上的限制，也註定了實驗的失敗（陳柏偉，2005）。

讓工人掌握樂器的第一次嘗試雖失利，但是因為新的年輕的團員的加入，卻讓「黑手那卡西」有更多的機會去組織一個「更像在搞音樂」的樂團。2000年到2002年期間，陳柏偉腦中並沒有要把這個樂團帶到什麼方向的圖像：「我只是在想大家來可以做什麼，對我來說，我那些東西（方向）都不清晰嘛！」除了曾經嘗試的「工人吉他工作坊」，「黑手」團員們因著各種演出與抗議行動的練習或新歌編曲，而聚集在一起——學習、摸索與創造「黑手」歌曲音樂的演奏方式，背誦、演唱……以完成演出為目的。那是一種重要功能性的聚集，為的是使樂團能夠成為一個樂團的重要磨合學習過程。

一直到了2002年，「黑手」才有了固定的辦公空間。不同於過去功能性的聚集，團員們在時間和意願上都願意更加投入，「黑手」逐漸發展出一個固定集體討論的時空條件。從2000年到2002年期間，有別於過去主要是由陳柏偉承擔而臨時聚合以進行文化展演的機動部隊，「黑手那卡西」出現了有著固定成員而能夠更緊密合作的運動文化小團隊，遂逐漸成形。

⁷ 導航基金會，團長陳柏偉於1999—2002年間在導航基金會擔任勞動部工作。

從「工運啦啦隊」的音樂機動部隊，發展到「用音樂來搞運動」的固定團隊，其中關鍵性的轉變因素究竟為何？「除了「黑手那卡西」各種組織資源的變化之外」，陳柏偉還談到了台灣社會出現了「交工樂隊」⁸的這種「外在刺激與衝擊」，也是促使他重新思考「黑手那卡西」究竟該走一條什麼樣道路的因素來源：

交工樂隊的出現，對我來說是一個極大的衝擊：他們用專業的方式，標舉著運動音樂、音樂運動的旗幟。樂評人、文化人寫了不少文章讚揚他，有時甚至說他們是台灣唯一用音樂搞運動的樂隊。我承認我喜歡交工的音樂，但在音樂運動的版圖上，「黑手那卡西」在哪裡/或說在進步文化人的眼中，「黑手那卡西」在哪裡？

以現在的眼光來看，是因為「黑手那卡西」做為一個基進樂隊的面貌模糊，或說，我們缺少了一個可以被理解的觀看方式，以致於不是被忽略，就是被人用「粗糙的」「音樂性不夠」的評語來做為反面例證出現在這些論述中。這可是一個極為「羞辱」的情境。我們沒有出現的機會，或說，沒有辦法與工運圈外的人談論「黑手那卡西」的音樂在文化在運動上的意義。在這些文章中，我們是「失去意義」、「沒有意義的」（陳柏偉，2005）。

從1996年參與「黑手那卡西」合作的楊友仁，也反思著做為基進樂團的「黑手那卡西」，處在「運動」與「音樂」兩難之中的「挫敗」。

對於已經投入在「黑手那卡西」《福氣個屁》製作，以及這幾年參與摸索，卻不敵交工樂隊出現後的「挫敗」；從最早製作《福氣個屁》就飽受限制進而對於音樂與工人運動結合不知前途在哪的楊友仁來說；如今「黑手那卡西」已經有更多的人願意投入來搞，「我們必須要想出一些東西，不能消耗青春在這邊，最後可能想不出什麼做不出什麼東西出來。」友仁激烈的言語反應著他期待「黑手那卡西」能夠更發展的慾望和焦慮，也反映著黑手過去一直沒有條件更發展或轉化黑手的主體性（莊育麟，2005：39）。

五、開創一種社會運動與文化（音樂）生產的基地——集體創作工作坊的開展與「樂生」運動的涉入

伴隨著2000年後新成員的陸續加入，「黑手那卡西」開始反思如何將樂團發展為有別於組織初期「陪襯和伴奏」的樣貌？除了在各種工運、社運行動中，持續以「啦啦隊」或是「抗爭行動的伴奏」角色出現之外，「黑手」如何成為一個兼具音樂專業水準，又同樣持續關注與參與各種弱勢者運動的樂團？楊友仁就曾這麼反思：

⁸ 1999年，為了反對台灣政府計畫在高雄縣美濃地區興建水庫以利電子工業發展的「交工樂隊」出版了《菊花夜行軍》光碟專輯。

你在一些場合都是幫人家伴奏、弄東弄西，到底人家有沒有把你當成一回事啊！那我們自己有沒有本事讓人家願意把我們當成一回事。就是要提醒大家我們應該是，讓人家真的是能夠體認到我們「黑手那卡西——工人樂隊」是一個有創造力，是一個完整的，NGO[非政府組織]團體也好、文化團體也好，文化的行動者，我們自己也是行動者，而不只是一個陪襯者。那當然是要陪襯也可以，只是說把它視為一種串聯，前提是我們要自己要體認到，我們就是一個主體，我們是一個有自主行動，可以規劃我們的活動，規劃我們想要做的事情，我是希望往這個方向去推這樣（莊育麟，2005:38）。

與其被動與等待台灣社會對於基進運動樂團訴求的認同與接受，「黑手那卡西」從2000年起，積極地與不同的工人組織以及社會運動團體合作，開展他們對於勞工組織在文化組織與文化增權上的努力。

（一）集體創作工作坊

1999年，「工傷協會」⁹秘書長顧玉玲邀請陳柏偉為工傷的亡者家屬編寫一首「可以舉辦工傷春祭，還有在活動場合中唱」的歌曲。因著對工會運動中特別被強調出來的「集體行動」的概念，以及1996年創作〈福氣個屁〉歌曲從集體討論中創作的經驗，陳柏偉建議以故事工作坊的方向，來進行歌曲的創作。這可以讓工傷者家屬，得以在工作坊的過程中，更深刻地述說他們的經驗。「從失去親人的故事開始說起」，陳柏偉這麼主張。

在「工傷故事工作坊」中，亡者家屬在述說失去親人的經驗過程中，赫然發現了因工傷失去親人的經驗，不再只是個人的傷痛。在過程中，參與者發現了工傷事件的「社會性」及「普同性」——工作坊主持人在過程中，與參與者共同討論，抽萃出工傷死亡的社會意涵，創作出〈伴隨一生的傷痕〉。這首集體創作的歌曲，於2000年11月進入了國家音樂廳，由交響樂團伴奏演出。參與工作坊的成員和「黑手那卡西」深受鼓勵。此外，「工傷協會」持續推動各種文化增權（培力）的工作坊，例如，故事書寫、繪畫、戲劇等等的工作坊；「黑手那卡西」也持續著與「工傷協會」進行歌曲音樂的工作坊。2002年開始的工作坊，更讓參與者自行書寫歌詞，在集體創作的架構下譜寫著歌曲。

2005年底，「黑手那卡西」長期參與在台灣自主工會運動及弱勢者運動中的一群朋友，在台北的「中正紀念堂」（現稱為「民主紀念館」）前，發起了「777人民火大行動」¹⁰。他們發起了街頭論壇，希望引發一般市民能夠在公共空間中，針對時局發表意見，並共同尋找改變的方法。「黑手那卡西」在參與這個行動的過程中，集結了長期支持「黑手那卡西」文化行動的年輕朋友們，進行了一場名為「人民火大」的音樂工作坊。「黑手那卡西」試圖利用這個

⁹ 1992年成立的「中華民國工作傷害受害人協會」的簡稱。

¹⁰ 參考網站：<http://blog.roodo.com/nakasi>

工作坊的聚會，將音樂行動的觸角，除了一直關心的工人與底邊弱勢者之外，再延伸到一群伴隨著「黑手」音樂呼喊高唱的年輕人¹¹。

2008年，當「黑手那卡西」在總結近年來的集體創作經驗時，他們稱「集體創作工作坊，最終是一種民主的想像，民主的實驗。」¹²這也意味著：在社會運動組織的層次上，「黑手那卡西」開始真正走上「文化行動的主體」，而不再只是附屬於工運的歌唱團體。

（二）大家一齊學樂器、搞創作

2000年「工人吉他班」的失敗，並沒有讓「黑手那卡西」停止訓練工人彈樂器上手的設想。2002年，為了讓黑手的工人團員們能夠更進一步的掌握樂器並走上樂手的位置，陳柏偉建議由幾位工人團員們組成「樂器練習團」。每個星期固定的團體練習，莊育麟自願擔任主要協同工人們掌握樂器的角色，其他人也不定時地加入。擔任練習團團長的劉自強，最初擔任低音電吉他（Bass）手的角色；王明惠擔任木吉他手，鄭小塔擔任鼓手，楊明俊擔任主唱。一個樂團的基本設定，就這麼完備了。在團練的過程中，學習掌握樂器（尤其是工人團員們），努力學習著如何與別人搭配，並掌握自己負責的部分。

以工人團員為主幹的練習團持續練習，最後雖然並沒有能夠真正發展出有別於「黑手那卡西」之外的樂團，但持續參與在其中的劉自強和王明惠，卻在往後「黑手」的演出中，主動或（經過設計後）被動的在各種演出中，擔綱起某些歌曲的第一吉他手和主唱的角色。莊育麟在論文中分析著：

劉自強……幾年來在歌唱上卻有長足的進步。從練習團看譜唱老歌的學習中「讓我[發現]自己發音不準」，在彈Bass和打鼓的學習中，讓他「聽得到重音，所以[知道]要從那裡發聲[指知道從哪裡開始唱]。在樂隊後盾的支持以及「黑手」不斷的鼓勵和建議下，強哥在幾個大型演出獨當一面踩上主唱位置，而受肯定與成功的演唱，讓他信心滿滿（莊育麟，2005：99）。

劉自強本人也分析著：

比較有感覺是在高雄「五一勞動節」的演唱會上面，柏偉叫我先獨唱〈勞動者戰歌〉開始，因為主要Vocal一開始是我在唱，那個就變成說沒有人帶[領]，那你就是要硬著頭皮唱，因為我本身對於樂器從哪裡進入並不是那麼的確定，或者是說，也有很多可能是因為聽的關係，然後再加上自己沒有自信心，所以明明知道這個[小]節就是到了，可是就是等人家。但是在那個場合上面我發現說，因為柏偉講了一句話，這句話我記得很清楚，他說「你即使錯了沒有關係，你作為一個主要的Vocal，唱錯了你就一直往下唱，樂團的其他樂手會跟，會改變他的[節奏]跟到你（莊育麟，2005：99）。

¹¹ 陳柏偉，2008。

¹² 同上

麟，2005：54）。

發生的改變，並不只有在音樂的表演能力上。劉自強也因為演出的集體性，更理解到他長年在工會組織中遭遇過困境的關鍵問題——做為主唱，「你即使錯了也沒有關係」。這樣的認識，也讓強哥在樂團中較能放鬆看待自己的表現。過去他一直「很忌諱、在意別人講我不好」；而相對於過去演出「通常出現比較驚驚扭扭……唱歌在第二個音節才出來」的不確定感，「當我踩在主唱的位置，就會比較面對我內在的矛盾和壓力」，進而轉化了他過去在「黑手」、在工會中，「不是主要領導而不想負責的態度。」¹³

另一位工人團員王明惠則是在2000年初的勞工教育的場合，遇到「黑手那卡西」團長陳柏偉後，因而加入。他也在不斷練習與表演、甚至在創作的過程中，找到了一個在工作場域中與資方鬥爭的出口。莊育麟在他的論文中，詳細描述著王明惠為了票亭¹⁴拆遷爭議，在「台北市停車管理處」產業工會中，站上工會領導位置的表現：

王明惠……強勢的站上工會領導位置，並和秘書袁孔琪協同組織基層，處理會員問題。並在隨後的集體抗爭中積極主戰，一次次見識到工人集結的力量如何要官員低頭，資方打壓、分化的恐怖，工運的痛苦歡樂，讓他感覺「著迷、像瘋了一樣！」……抗爭後，資方秋後算帳。王明惠堅決抵抗，在資方惡意打壓的[人事]「調動案」爭議而不用上班的期間，王明惠更投入先前結識的黑手。他反抗體制的能動性，在黑手集體創作協同中，藉著詩詞撰寫、曲調的挪用，一片片反芻、梳理現實工運鬥爭中痛苦與歡樂經驗而抽象出的意象與詩詞，組合成為歌曲。〈流浪台北的停車管理員〉在遊行中集體演唱，反映並在情感上連結了停車管理員們；〈老子搞音樂〉點出他做為參與者，黑手與工人／弱勢文化協作的意含；〈土地公〉則是他用釋懷的態度面對「見官就矮」的普遍現象的、對抗官僚文化的諷刺、憤怒作品（莊育麟，2005：55）。

（三）涉入樂生運動

2004年2月，一群就學的學生走進了台北縣新莊市的「樂生療養院」（以下簡稱「樂生」），眼見阿公阿嬤即將失去家園的無奈又無助處境，遂組成「青年樂生聯盟」（以下簡稱「樂青」），開始無條件投入自己時間和心力，與療養院的院民們一同保衛家園。一年後，「黑手那卡西」的莊育麟及楊友仁，決定使用他們熟悉的音樂與社會實踐，投入這場尊嚴與家園的鬥爭。在「樂生」的小涼亭中，他們彈著吉他、拿著筆，和院裡的阿公阿嬤們一起唱歌寫歌¹⁵。

2003年，位於台北縣新莊迴龍地區的痲瘋病患療養院，樂生療養院，面臨到政府錯誤

¹³ 莊育麟，2005：54。

¹⁴ 台北市政府供停車管理員在路邊停車場的工作場所，原是市政府以制式鐵皮屋搭建而成。後來以「維護市容美觀」為由，將路邊票亭拆除，卻不另行提供停車收費員工作之場所。

¹⁵ 2005年《遺忘的國寶》「樂生那卡西」光碟專輯內文，<http://blog.yam.com/lsynakasi/article/5629730>

決策下的拆遷壓力。「樂青」以及「台灣人權促進會」（以下簡稱「台權會」）遂介入，與院民們一塊兒合作以抵抗不公義的政府。2004年底，呂秀蓮副總統視察「樂生」時與抗爭的院民進行對談。院民堅持表達不願拆遷的立場，副總統卻頂著「國家要進步」、「停建要花很多錢」以及「你們咁賠的起？」的嚴厲指責，再度壓迫這群從日據時代以來就因為醫療知識不足而被錯誤隔離而飽受社會污名，卻堅強活下來的院民。「樂青」的成員宗田昌人¹⁶，將這段對話製作成影像光碟，到「黑手」來尋求支持的力量。

「黑手」的成員楊友仁，因為長期關注都市弱勢者運動，因此在宗田昌人以及楊友仁在台大城鄉所學弟的邀請下，積極涉入支援樂生的運動之中。而正準備投入基層抗爭的「黑手」成員莊育麟，也被宗田昌人所帶來的訊息感染，決定帶著吉他進入樂生院。莊育麟從開始抗爭時，就與樂生院民們齊聲歌唱；而後主導製作出「樂生」院的音樂專輯《被遺忘的國寶》；其後，更進一步地全心全力地參與在「樂生」保留運動的主要組織「樂青」的各種籌畫工作，並成為「樂青」的主要領導團隊成員。在莊育麟與「黑手」成員們進行內部討論的分析中，他分析到：

這些抗爭或運動既有豐富的文化與運動之結合，踏實了我在「黑手那卡西」的實踐。抗爭亦真實逼使政府改變政策、挑戰捷運專業成功一部分、文資法修法推動（早期）、北縣府與捷運局生出40%方案、文建會生出90%方案、工程會生出70%方案，讓我對於抗爭真實改變政府有了成功經驗與踏實感。……若沒有這種成功或踏實經驗，要我去設想改變政府體制與政策，會很難想像和困難！即便熱情和動力會被種種紀錄片與受壓迫經驗給激起。就如以往我所說，樂生保留運動對我參與運動的正向影響，非常鉅大！¹⁷

在莊育麟參與「樂青」的經驗討論中，他還分析到：由於「黑手那卡西」的兩名成員與「樂青」的密切關係，「樂青」的各項組織活動、開會討論以及籌辦抗爭行動的種種準備工作，也都在「黑手那卡西」的辦公室進行。莊育麟在「樂青」面臨行動過程中挫敗與停滯的時刻，也都會與「樂青」的年輕人一塊兒歌唱或敲打、彈奏著樂器以表達內心的感受。莊育麟提議年輕人也可以組織一個樂隊，而「樂青」最後的決定是組織一個名為「清理垃圾聯盟」的樂團。此後，「樂青」不僅在保存樂生院的抗爭中持續積極參與，更多次以樂隊的形式，支援其他社會運動的進行。此外，由於「黑手那卡西」原本已經在推動的各項「工人音樂工作坊」，依然持續地在辦公室內進行，這也促成了工人運動的組織者與樂生青年的交會機緣。莊育麟在黑手那卡西十一週年〈怎麼辦?!〉論壇所提供之文字資料中寫到：

「樂青」在「黑手」開會已成常態，準備著抗爭事務的「樂青」，與來參與鼓隊的工會組織者，就這麼在「黑手」巧遇，「黑手」並持續邀請雙方共同來玩音樂、打鼓。The people united will

¹⁶ 日籍在台學生，台灣大學城鄉所博士生，參與樂生院保存運動。

¹⁷ 莊育麟正在為了整理這幾年參與「樂青」的經驗而思考著「黑手那卡西與身體」的內部討論。

never be defeated¹⁸的練習是個意外，當天因為我喜歡這首歌就跟樂青俊達的手鼓和著，柯逸民聽了也喜歡，接著其他成員加入。BellaCiao¹⁹是在前一首歌的脈絡下，認為配起來應該很振奮、好玩。樂青與鼓隊就這麼相遇了！……「清理垃圾聯盟」在黑手演唱會的表演，雖使用著不標準的義大利文與西班牙文，但不論是用歌聲或音符呼喊著自由與團結（這兩首歌的主要意思），背後是基於在「樂青」的革命情感²⁰。就這麼，我們以「清理垃圾聯盟」之名，經過多次排練，在「黑手」十一周年演唱會中與鼓隊和著！²¹

在2007年樂生院保留與否的危機時刻，黑手那卡西以〈怎麼辦？！〉為名，在樂生院中，舉辦了十一週年的演唱會。利用演唱會的形式，回顧十一年來「黑手那卡西」的歷史；並且邀請曾經在「黑手」發展的歷史進程中，曾經參與運動以及其中的行動者同台演出。樂生運動做為2000年以來台灣社運界關注的議題與焦點，除了直接揭發執政者任意踐踏弱勢人權之外，因著樂生議題的特殊性，也吸引了一批批不同形式的文化工作者，以戲劇、音樂、文學、攝影……等等各異的形式，進入到樂生的運動之中。「這就是樂生，文化行動和社會運動相互滲透、沈浸、慢慢地分不清楚何者是何者的一個典範」²²。從事另類社運媒體運動的「苦勞網」負責人孫窮理，在分析於樂生療養院大禮堂進行「黑手那卡西」十一周年演唱會時這麼分析：「當然，黑手及成員友仁、育麟，對於催生樂生保存運動「長相」的這件事，功不可沒；但樂生的活力一旦被引燃之後，反過來照亮了黑手。」

六、唱歌做什麼？

（一）紀錄與整理

1996年黑手那卡西成立兩個目的之一，便是將台灣自主工運過程中，曾經經過抗爭中工人的口所傳唱改編出來的歌曲，加以整理錄製起來。黑手那卡西第一張專輯裡，就紀錄了1988年新光紡織士林廠關廠抗爭〈我們都是一家人〉、遠化罷工〈勞動者戰歌〉、1992基客罷工〈團結鬥陣行〉及〈還我爸媽工作權〉、1993嘉隆成衣關廠抗爭〈憤怒的火焰〉，以及1996年關廠抗爭風潮的〈福氣個屁〉。團長陳柏偉在1998年的碩士論文書寫，透過對工運歌曲故事的書寫，讓他經歷到：「看著每一首經抗爭工人改編的歌曲，彷彿時空重新回到了一場場抗爭的現場。」

¹⁸ 在國際間人民運動耳熟能詳的歌曲，作者是智利的流亡樂團Quilapayun。

¹⁹ 義大利解放運動的歌曲。

²⁰ 樂青在樂生保留運動中，共同經歷大大小小的文化行動與抗爭，隨著目標愈漸明顯，強度一次次增加，在2007年3~5月拆除最危急的時候，樂青針對行政院長蘇貞昌的抗爭有政治高點而受到媒體重視，一次次沒日沒夜的討論和行動，

²¹ 引自莊育麟於黑手那卡西十一週年〈怎麼辦？！〉論壇所提供之文字資料，2007。

²² 孫窮理，2007。

而黑手那卡西在平時的演出中，也從來不只是展現「音樂」而已，黑手的演出，大多會搭配著歌詞的投影片，同時也在歌曲演唱之前，不厭其煩地會將歌曲的社會歷史脈絡交待清楚。

對於黑手來說，樂隊的演出從來不只是追求單純「純音樂與律動」的感染力而已，黑手希望透過對歌詞的精準描述，以及透過故事的述說，讓聽者藉由聆聽而更進入抗爭者更實質的抗爭情境中。

這也是為什麼黑手在操作勞工教育課程，或受邀赴大學院校課堂演出時，都堅持一種「說唱」的形式。而1998年出版的第一張專輯，在2004年賣完之後，再版了二次。對聽眾而言，那是80年代至90年代工運歷史抗爭中重要的資料，而對工會及工會組織者來說，第一張專輯呈現的「集體抗爭」「集體歌唱」的情境，有助於在新的抗爭場合，再次凝聚抗爭者的決心。

(二)與弱勢一起發聲

黑手那卡西創作的根源，就像在各個歌曲的生產過程所看到的一般，因為親身「涉入」了運動中，且操作了各種形式的集體創作，樂隊的文化行動，因而是「與弱勢一起發聲」，而不是「為弱勢發聲」。陳柏偉在1996年投入福昌關廠抗爭，楊友仁持續涉入都市運動，工人團員劉自強與王明惠親身參與在工會組織及與資方的鬥爭當中，乃至到2005年團員莊育麟和楊友仁由協助樂生保存運動中的歌唱開始，全心投入運動中，更是黑手在實踐「與弱勢一起發聲」的行動。

1997年開始的台北市公娼抗爭，便是其中深刻的實踐。在工委會相關單位的組織者和公娼們的協同合作下，這個運動結實地打了一年六個月（從1997年9月開始，至1999年3月28日爭取到緩廢娼二年），以及之後日日春協會的成立，黑手那卡西成員與參與抗爭的人們一同在街頭在社區進行遊說，一同面臨公權力的鎮壓。在1999年與主要的運動參與者及公娼們，共同創作了「幸福」。

黑手那卡西〈與弱勢一起發聲〉的行動，不只做為在集會抗爭場合的激情，身為停車管理處工會幹部的王明惠，在與資方抗爭過程中寫下了〈流浪台北的停車管理員〉，述說出官勞不平等的待遇，當黑手那卡西和工會一起練習這首曲子時，觸動了工人的心：

停管工會會議室內，大家寒暄吃飯後正式開始教唱。柏偉首先問大家對於這首歌（流浪台北的停車管理員）的感覺，一位女性停管員說：「很感人！真的寫到我們的心理去了！」柏偉要大家不要因為是我們（黑手）在這才這樣說。柏偉彈著吉他邊唱，所有人跟著唱，唱了幾遍後，有位男性停管員對著他對面的女性說：「我真的唱不下去了！」他眼眶泛紅，在不經意間離席，後來

才知道是出去外面哭！他覺得很難過也很感動，感動於竟然有人可以把他們的心聲都寫出來，為他們寫的歌！其他也有幾位停管員紛紛表示同感，都覺得這歌詞寫進他們的心理。……大家決定在1117的遊行中，同台演唱這首〈流浪台北的停車管理員〉。（莊育麟，2002）

寫出一首令停管員感動的歌曲，並不是因為這是一首「為他們寫的歌」，主要的創作者王明惠本身就是停車管理處工會前一波抗爭的主要運動者。黑手那卡西在創作過程中並未主導歌曲述說的進行，而是由王明惠先寫出詞的初稿和構想，再經由團員集體討論編曲而產生的：

陳柏偉彈著吉他，一個基本的節奏感、和絃進行出現，主要是陳柏偉和莊育麟兩個比較有音樂條件的人（當時楊友仁、張智惠不在），從王明惠的詩詞中抽取歌詞或元素，並轉換成較熟悉的閩南語文句和著吉他唱出來。王明惠、劉自強會嘗試著唱出一些還抓不准的旋律，或者在聽到柏偉、育麟唱出來的旋律和歌詞時，跟著唱，進而「唱出」或「說出」修正意見，我們在白板上寫著不斷修改的歌詞、音符，並重複演唱。創作過程常常停滯，大家經驗著瓶頸也相當苦悶，印象中這首歌好像是用2-3次黑手集體討論的空間才創作完成。

關於這首歌是什麼「意象」的思考，是由陳柏偉提出，他讀到停管員在街頭流動的勞動特性，而說出「流浪」台北的停車管理員。他並建議一定要加上「官字有兩個口，他說了就算」這句王明惠常常掛在口中的話，並改為「官字有兩個口，你就是要低頭！（你要不要低頭？）」王明惠每次唱到這裡，都特別用力、大聲。莊育麟則唱出一些有趣的短句，如「你家在火燒厝」以表達停管員的憤怒，又如「為什麼，為什麼，為什麼，為什麼…」來表達無奈的心聲。而比較完整的旋律能夠完成，是靠著陳柏偉更豐富的創作經驗完成的。而歌詞內容的基礎，則是王明惠寫出來的短詩、故事。（莊育麟，2005: 69，註56）

而各種不同的協同工作坊的操作，目的也不只是在所謂「創作」技巧的傳授與解密。莊育麟進入樂生運動的第一件事除了與樂生院民進行大量的訪談理解外，便是帶著一把吉他，和院民從唱老歌、改編歌詞開始：

這是我第一次負責代表黑手，以音樂介入社會運動抗爭現場，計劃作歌／唱歌來幫忙的我，在去程的公車上，已經熟練了先前取得的樂生院歌，並開始改編歌詞。在我挪用大家熟悉的台語老歌〈嫁不對人〉，讓大夥哭笑不得、被院長欺騙、被政府壓迫的情緒大呼過癮的唱出後²³，我提議改編〈樂生之歌〉並演唱我改編的版本，並請大家一起修改歌詞，你一言我一語的改造過程，我看到院民們認真思索著自己的情緒、想法要如何透過文辭傳達，並在往後的抗爭行動中用力演唱這首大家一起作出來的〈你咁賠的起〉（莊育麟，2005）。

²³ 〈嫁不對人〉歌詞：要笑也笑不出來，要哭也哭無目屎，是你鼻雄來變卦，怎樣講我無心肝。是你，是你違背我，讓我想到會胃寒，世間親像你這款人，誰人敢信你，一時糊塗，給你來騙，負心的人我要找你。事後抗爭中並改名為〈信不對人〉，並挪用許多歌曲如〈小城故事〉為〈樂生故事〉……。

2005年12月，在黑手那卡西的策畫及樂生青年聯盟的推動下，出版《被遺忘的國寶》樂生保留運動影音專輯。這張專輯讓樂生院民用自己的聲音，唱出了自己的心聲。也成了樂生運動推展的一個重要的助力。「弱勢者自己發聲」的行動，延續著2003年黑手那卡西第二張專輯中，〈幸福〉由公娼阿姨主唱，〈伴隨一生的傷痕〉與工傷者一起錄音的傳統，讓更多聽眾因為「聽」到弱勢者的聲音，而更參與到種種支援弱勢者運動的行列中來。

(三)進行民主的實驗——工作坊的集體創作，是社會性的行動

「黑手那卡西」自1996年成立以來，「集體參與」的創作便是樂團音樂創作的核心。這個集體創作的想像，來自於實際的歷史經驗：在1987年台灣政治解嚴之後到1980年代末期的台灣，社會運動的風起雲湧。然而，在看似活力十足的社會運動，卻缺少相對應的文化形式足以表達社會運動的活力（或悲憤）與訴求。曾經熱鬧一時的小劇場運動，或許諸如環保議題（反核、反公害與社區保存等等）新的都市社會運動中風光一時，然而，在1984年之後，在「自主工會」運動的歷史中，文化與藝術卻相對缺席。在這種勞動階級弱勢者的運動中，抗爭中的工人僅能選擇軍歌、愛國歌曲等等表達「團結」、「戰鬥」意味，或者撿拾流行歌曲（例如，葉啟田的〈愛拼才會贏〉等，成為運動場合中激勵士氣的最佳歌曲）；甚至在1980年代的「黨外」（當權的「中國國民黨」之外）運動歌曲，在抗爭中用來激勵抗爭社群的士氣。

這類情境，在1988年「新光紡織」士林廠被資方關廠的勞工抗爭中有了新的變化。當年的新光紡織，從台灣所稱的「後山」台東，招募了一批又一批十六、七歲原住民的建教生充當紡織廠的工人。因著台灣原住民族生活與音樂之間的緊密關連，「新紡」士林廠的廠房和宿舍區，早已充滿著從原住民族的生命而來的各式歌聲。在關閉新光紡織廠房而引起勞工抗爭開始，原住民的建教生也在抗爭運動參與者的協助與鼓勵下，開始嘗試用歌曲來表達抗爭中的心情與訴求。她們借用熟悉的流行歌曲曲調，群聚在一齊修改歌詞；透過這個努力的過程，讓抗爭不僅只是一般的政治集會中手握麥克風的指揮者擁有單向發言的權力，包括了所有在場民眾，大家在共同改編歌詞、共同誦唱的過程中，建立了「我們」一體的認同。²⁴

也因為上述在新光紡織抗爭過程中所流傳下來的改編歌曲，在往後工運抗爭，特別是處境雷同的關廠抗爭，不斷地拿來再修改再生產。以集體參與的形式進行歌曲歌詞的再生產，成為台灣工人運動過程中，一項值得注意的文化生產方式。也因如此，「黑手那卡西」在1996年成立之後，便將主要工作放在發展「集體創作」的方法上。

²⁴ 陳柏偉，1998。

「黑手那卡西」集體創作方法的行動，不是單獨作為文化創造的行動而被提出的。這其中更深刻的意涵，是在工會運動中，為集合眾人力量，以集體的智慧共同決定運動走向的集體決策。團結力量大，說來或許老套，但對社會經濟資源都相對缺乏的工人甚或更弱勢的底邊人們而言，卻是「發出聲音」的重要武器。

但除了「團結力量大」這種對外展現力量的語言之外，集體創作工作坊打算建構出一種個人的經驗得以被討論分享的公共空間（這裡的空間，指的是具有社會性意涵的公共空間）。在集體創作工作坊中，個人經驗的述說，將不僅侷限在個人事件的框架中來呈現。因為，透過參與成員的相互討論與激盪，在「個人」故事的發展過程中，人們還會看到屬於歷史的、社會脈絡的、以及圍繞在單獨個人週邊的他人經驗與看法。

「集體」所代表的，不只是數量上的意義，更是社會性的集體！

在「黑手那卡西」與「人民火大」工作坊「磨合」的經驗中，就曾因為被其他參與者的質問，而學習到在民主過程中形成共識的過程。參與者質問「黑手」：「如果這個工作坊是所謂的「集體創作」，為什麼我們參與者只在生產歌詞和歌曲的過程有真正參與到。到了最後，編曲啊，錄音啊，都是你們「黑手」的人自己在搞？」陳柏偉這麼分析著：

就如同黑手那卡西在操作「人民火大」工作坊學習到的，參與在工作坊過程中的成員，正在經歷了一場形成「共識」的過程。如同我們在更大的社會脈絡下經歷的民主過程一般，工作坊的主持人及參與者，同樣都在經驗一個充滿各種可能的社會歷程，我們可以選擇壓抑弱者的聲音以「專業」主導這個歷程，也可以決定互相帶著「差異性」而共同前進。同樣地，形成共同決定的過程中，各種衝突與矛盾，也可能將這整個社會過程帶入一個「更民主」或者是「更不開放，專斷」的結果。

他認為：「集體創作的實驗，操作的將不再只是所謂文化成品的生產。認真對待不同社會群體的差異性，讓參與的成員經歷了一種具體而微的社會歷程：從個人經驗的發聲，到形成共通的集體經驗的呈現；從賦予專業者權力，以便順利地完成文化成品，到參與其中的社會成員，以各種方式，有效地介入文化成品的生產過程。集體創作工作坊，最終是一種民主的想像、民主的實驗。」

參考書目

- 林子文。(2004)。《秋鬥——台灣勞工運動的儀式性集體行動》。世新社發所碩士論文。
- 莊育麟。(2007)。〈(黑手那卡西十一週年)怎麼辦?!〉。論壇討論資料。
- 莊育麟。(2005)。《黑手那卡西的文化抵抗---自我轉化與音樂對話黑手那卡西的故事》。輔仁大學應用心理學系碩士論文。
- 莊育麟。(2002)。〈從秋鬥到停管教唱〉。黑手那卡西內部討論筆記，尚未發表。
- 勞工教育資訊發展協會・新光關廠抗爭戰友團 編。(2003)。《那年冬天，我們埋鍋造飯——新光士林廠關廠勞工生命故事及抗爭實錄》。臺北市勞工局勞教中心・勞工教育資訊發展協會。
- 孫窮理。(2007)。〈怎麼辦，永遠是一個好問題〉。<http://www.blackdog.idv.tw/wordpress/index.php/2007/08/05/howtodoisagoodquestion>。
- 陳柏偉。(2008)。〈集體創作 弱勢者發聲—黑手那卡西〉。國家文化藝術基金會，2008年3月24日。http://www.ncafrocc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=163。
- 陳柏偉。(2005)。〈我的歷程——2000年之前的我與黑手那卡西〉。黑手那卡西經驗整理討論資料，尚未出版。
- 陳柏偉。(2003)。〈青春之歌〉。<http://mypaper.pchome.com.tw/news/bwc328/3/1237252821/20040408133240>。
- 陳柏偉。(1998)。《唱工人的歌——台灣自主工運抗爭歌曲與抗爭空間之形構》。台大城鄉所碩士論文。
- (2005)。〈遺忘的國寶〉。《樂生那卡西》(專輯內文)。<http://blog.yam.com/lsynakasi/article/5629730>。

國民美術的實踐經驗：薄墨裡千絲萬縷的人生

劉秀美

畫家

一、一個藝術工作者如何進入社會作美術教學

一個美術工作者當她決定走出畫室與民眾一起創作，她自己選擇面對民眾的態度，和教學材料準備的充分程度，與預備長期工作的耐心與耐力，是最重要的部份。這整個計畫是一種長期的想像，也包含著畫家個人的創作生涯在其中，所以一開始的設計很重要，當她開始邀請社會大眾畫圖，希望如何被大眾接受？要用甚麼方式進行？一開始起步是最困難的時候。長久以來我們的民間生活常將藝術創作當做是專業者的特權和專利，民眾只有站在欣賞跟膜拜的立場，絕沒有想到要由自己來表現作品，並且更進一步建立論述解釋自己作品的內容和意義。換句話說人民生活的經驗和價值，歷史煙雲中許多珍貴地方知識及個人智慧，就像古廟中鬼斧神工的名師作品流傳萬古，卻只見到捐獻者名字，而這是亞洲國度最重要的美術母體，就像古希臘對西方文明的意義一樣，亞洲國度的文化源頭也來自生活與廟宇這一類的經驗，但是亞洲國家產生的民間文化產品，還沒有進入學院美術的主流系統裡！大部分都被濃縮在各國度的觀光紀念品的符號裡，這一型的藝術也通常被歸類為素人藝術，或樸素藝術、原生藝術、傳統藝術等等。被貼標籤與命名讓它與正統美術主流區隔，亞洲人自己的美術在與美術體制相遇時，常常受到很大的打擊和歧視，社會只看得起複製跟模仿西方文明的人，使本土創作者失去美術創作人權的平等。

因此首先要克服的就是民眾畏懼創作的心理表層，以及深藏在內在的文化自卑感，要如何幫助他們重新建立自信？並且能夠毫不畏懼，進而天真浪漫的畫圖！

第一，就是要建立一種全新的文化價值，還有跟傳統時代不同的師生關係，假使在學習藝術的相處關係上不能自由而平等，很難使學員放鬆。接著要編輯一套適合日常生活的人的文化經驗的教材，以他們熟悉的語言量身訂做的美術課本。萬一有人離開故鄉去到外國生活，她也可以在異鄉用美術繼續與畫友同樂！「國民美術畫會」的畫友將每週發的作品，上網發表與討論，更將課程和功課巨細靡遺的說明，幫老師進行著獨特的線上教學記錄，所有的畫會更可以透過網路群組聯結，互相做朋友！正是因為亞洲文化母體在被殖民過程受創頗深，所以才需要如此當保育類文化搶救！（圖1）

第二，必須與民眾站在生活經驗的立場，以他們自身生活為經驗，以感情熟悉為助力，

克服學習的困難。因為當人們在表達自己熟悉的事物，總是更有技術的能力，比如：描述熟悉的家人子女、故鄉或心愛之物等，所以國民美術常以個人生命史、家庭歷史、社區共同事件、社會大事、近代史、遷徙、流浪、移民到國際世界的經驗、宇宙、科學與天文、環境、自然的互相探討！協助處理情緒與壓力，互相傾訴內心與精神的抽象問題。因此畫友相處的越久，互相了解的也越深，多年來彼此支持越來越強，彼此捨不得離開，因此畫會的年齡都很長。（圖2）

第三，民眾學習藝術的經濟負擔必須要很小，因為日常生活的人生生活重點是以解決現實問題為主，藝術文化的追求可能擺在生活的第二位。如果學習藝術要花費很巨額的開支，可能使他們望而怯步，也許他們會為子女花錢，但普遍不會為自己再花費。因此國民美術在台灣有社大之前的1989時代是由免費教學開始，也因此使一些畫會持續了20年之久目前還存在，而所有的畫會目前也還維持免費教學的傳統。這也可以說明一般的才藝班三個月一期就結束，在才藝班萍水相逢的各地學員，繳費學習結業以後也許永遠不再見面，然而國民美術畫友卻變成一生的美術家族，想想如果她要像才藝班繳學費，可能要繳好幾十萬？

第四，近年來社大與國民美術的相遇：為維持鼓勵與推廣國民美術的態度，在社大這門課被當做優惠課程，以半價優待。隨著這次論文發表附上一篇國民美術與社大相遇的探討文章，是我最近為淡水社大亞洲婦女國民美術班所寫，題目是〈在社大教室有如面對一部社會人類學田野現場〉。

我於1999年開始加入國民美術課程，以國民美術經驗和多年田野工作加入社大行列，就是因為對教育改革的熱誠和社大接近，所以國民美術在第一次有社大就加入，那時是接受汐止社大的邀請，那時汐止社大主任潘英海教授曾將自己房屋貸款以維持學校經營，一時也傳為美談。

這幾年如雨後春筍出現的社區大學也可說是一種奇特的台灣產物，就像一種珍貴的台灣經驗，可以引以為傲，與世界比美。很多一成不變的傳統課程在社大這個領域獲得實驗和改良，比如農耕的課，加入對植物的哲學觀與詩情的對待，引爆人們重新思考食物、身體、土地和世界的親密關係。旅行的課程改變人們儲蓄、財產、人生觀、勞動與休息的觀點，也帶領人走出家庭，啟動國民在國土的踏查行動，由內在心田生出自然的愛心疼惜鄉土，與國度內的萬千生命平等互愛。這幾年社區大學藝能課程的風行的確提供了成人普及化、平價化的學習文化課程的機會。但是大量推動的藝術活動卻也更快速將過去漫長年代傳統的封建美學，快速傳達到大眾面前，然而在過去也許只是少數有閒有錢階級的文化享受，因此作為成人教育改革的社大教育機構，如果教學者本身沒有具備充分的教改方針與內容，反而以前所未有的速度和效率將舊文化舊思維風行全國。因為學費非常便宜，和過去拜師學藝的價格不能相比，藝能科的招生人數是最多人數，常常是各校的吸票機，所以也要特別注

意這樣的影響力。不管是體制內的教改或是體制外的教改，最欠缺的永遠是能創作課程的老師，最重要的是新課程的創作和編輯，根源於教學者對過去漫長年代教育的反省，以及自己專業教材的覺醒和改革，如此才可能在廣大民眾面前講授富於原創精神，與世界文明同步，又兼有自己土地文明的自信的內容。某方面來說，在社大教室面對學員這些生活的專業者，他們通常已經在社會擔任著重要的專業工作，也是家庭經濟的主要供應者，他們代表社會的中產階級裡人數最多的一群，他們也是使社會生活輾動的功臣。可以看出來社大就學的國民很少是作奸犯法的滋事份子，反而是承擔社會和家庭責任的優秀公民，有時候他們在職業的專業還超過教學者。另外還有一些學員來自奇特的行業，擁有特別的和生命觀，視野不夠寬闊的講師很難以溶入教學的整合和接納，有時也會失去安全感，覺得特殊學員的行徑是在找碴，以致不能使教學順利進行，非常可惜！一個講師面對三教九流的民眾學員，有如面對一部龐大的人類社會學田野現場，是需要自我生命很大的整合和移動，但這些都值得！對自我的成長很有幫助！

面對成年人這樣有別於透過大學聯招進來的同齡年輕人，自然是一種很大的挑戰，講學者累積一生的東西，講師者的人格表現，看在飽經世故的熟齡學員面前，無可遁行，幾乎一開課第一句話就可決定課程的存活或結束。因此講師常常不只在講專業，也在講人生，課堂裡充滿了各種的機巧，這些都和面對未經人生世故的大學生不同。透過社大教學，老師才真正從學問的象牙塔走出來，將所學與社會辯證，與學員一同成長，共同活在當代社會。

二、與民眾畫家一起體會了台灣國土的那些生活

在台灣國土推動的國民美術旅行有時必須去到無水無電的部落，就像戰士在披星戴月中趕路，有時來到不知名水域，四周狂風豪雨，看起來浪比天高，去最沒有美術的地方教美術！就像進入飛沙走石的世界！酷日下一座一座的「公路美術館」，是泰勞的工地！這一段又一段的經歷，使從事人物畫創作的自己，透過對他人的服務和付出，更理解社會和人生。這是自己短暫的人生和有限的生命無法獲得到的珍貴經驗，透過在國土上每一個小站的踏查、經驗，理解了每個社會內部的問題，對自己的人物畫創作有長足的進步。從此不會畫出空虛表層的人，也從不會缺乏繪畫主題和靈感，有時甚至要捨棄萬千材料，才能集中主題和方向，也了解這一生個人力量的渺小，絕對無法完成所有工作。多年前本著對社會和人物的喜愛，孤獨走向這條雖辛苦但毫不後悔的路，為了教學的狂熱，每當深夜獨自在孤冷月台獨坐，內心卻充滿對台灣國土的熱愛和信心！旅行過程面對不同族群，有不同的遭遇和境遇。我對她們感同身受，我與他們的互動和回應，成為一部又一部地方圖畫田野歷史！在參與社大之前大約1985年開始，工作的第一站從汐止的都市原住民部落「花東新村」和大稻埕的迪化街開始，到今天為止台灣的部落已走過汐止花東新村（成立都市原住民兒童美術館）、

南庄賽夏部落（賽夏族劇團佈景製作）、花蓮秀林鄉太魯閣族（受暴婦女美術）、花蓮市阿美族（受暴婦女美術）；客語部份則有：新竹芎林燒炭窩的客族婦女美術營、台北大夥房協會客族美術（男女共同）、北投外籍婦女美術成長班及淡水外籍新娘美術畫會；眷村美術有：空軍十一村新竹日本房舍社區居民美術，及信義區四四南村在台灣相遇老人圖畫家譜、民生社區笑哈哈老人畫會、大稻埕午間亂畫畫會（針對上班族午休）、迪化街畫會（老社區居民）、北投婦女畫會、永和色娘畫會、新竹科學園區色眯眯婦女畫會、終止童妓協會受性侵害少女色情畫會、新竹靖廬大陸少女美術、全國法律扶助基金會受暴婦女美術教學、淡水社大亞洲婦女國民美術班。以及過去在全景社區電台國民美術開講，寶島新聲電臺連續四年的國民美術新聞現場節目主持，大稻埕美術館舉辦四十八場國民美術畫家個展或聯展，九十六場民眾論壇（每場畫展舉辦兩場論壇）。我累積這麼多年的工作筆記，有如老船長的航海日誌，我欣慰參與了這麼珍貴的台灣人面對日常生活的美術展現，在過去漫長年代台灣史不是顯學，我們遺失了許多過往貴重的史料，我對歷史十分熱愛、每次為笑哈哈老人畫會上課、都要再三感謝他們所創作的圖畫！在文學或文獻中看不到的史料都可以從老年畫家所畫的圖畫歷史中再度彌補。（圖3）

國民美術來自我在貧困年代生活的創作！但是在從事國民美術過程中我沒有向文建會、國藝會以及各種政府機構申請過經費。也因此陳其南主委上任之前的2003年，文建會有一億元的國民美術經費預算，從來沒有人申請。和我學畫的成員也無人去申請。當我回憶過去在各偏遠的教學田野，我非常以各地畫會為榮！他們和我一樣熱愛美術，也許從美術服務上一無所得，但我們只想共同在台灣創造一種很便宜又很好玩的運動！經過好幾年曾經由官方發起的公民美學運動，目前成為一股文化主流，我所看到的公民美學運動，方向很像自己長期以來默默所作的，但是裡面的精神、和面對民眾的文化觀點、可能有所不同。被政府酬傭的藝術家他們的內心對這個工作的反省和準備是怎樣？在公民美學用國家機器推動的潮流下，如果計畫案結束，資源停止，專業人士離去，被輔導的社區會剩下甚麼？以藝術家為主導的社區美術對日常人的文化影響是有多深刻？有可能從台北到高雄都同樣表達馬賽克、漂流木或陶藝嗎？或者一定是用廢棄物做思考？為何常常看到面對不同的地區都是一直用漂流木做造型，貼馬賽克做陶藝？我的田野已經那麼長久，許多畫會都不停在創作，她們也許不知美術世界的險惡，美術資源的使用以及納稅人對文化項目的檢驗和質詢的權利？但大家天真爛漫的畫了好幾年，「公民美學」對我而言好像是守法，有身份證件，有收入，有合法職業的精英階級。不是屬於全民分享，但是一個國度精彩的文化發展，常常是曲折迂迴。文明形成過程中好像不是由一個守法但單調的中產階級所構成，比如：多種族混血，比如遷徙、移民、改朝換代、地下社會、江湖世界等等。都和地區文化發展息息相關。所以雖然國家文化政策有走向民眾的方向，但我沒因此更改國民美術的名稱，因為我認為「國民」代表不分階級、教育、經濟能力、合法或非法的每個人，也許也包括失業者、游民、外勞或偷渡客、在美術的相處關係上一律平等。或許一位自銀行退休的大經理在圖像的表達

上無法超越一位工廠女作業員，這就是畫會最有趣的地方，每個人透過閱讀作品，重新教育自己，閱讀別人的生命的精華和價值，產生自己的新人性，在畫會的社會裡建立全新的價值觀。(圖4)

三、民眾畫家如何推廣藝術服務回到社會

如果一定要評估自己所合作的社群有甚麼收穫，我覺得族群關係的改善應是最大的收穫。每到選舉許多教室的空氣就開始變化，人與人的關係隨著選戰的進行逐漸產生裂痕，只有國民美術的社團能夠溫和存在，穿越民族的「奶水情」！這幾年亞洲地區東南亞國家與臺灣的大通婚，達到歷史新高，外籍工人的引進也是事實，這些人口形成台灣底層社會的新底層，也叢生了多出來的社會相處問題。然而政府不明白每一個入境者都是一個莊嚴的人權問題進入國度(圖5)，台灣的人在接受的過程也要有足夠的自我教育，所以常看到國民美術畫友邀請家中菲傭一起上課和發表，如果能夠虛心閱讀別人的文化，透過美術的陪伴和聆聽，更改成見和歧視，社會問題也可以減少。在外籍人士未登陸之前，台灣社會早就有更早期的省籍通婚問題、原漢通婚問題，許多畫者透過美術觀察自己或他人的作品發表，重新檢驗自己的個人生命史、家庭歷史，發現自己在認同文化上長期歧視了文化弱一方的父親或母親。而這些可能是尋找一生不明原因的家庭問題癥結所在，或者在社會裡莫名的排斥異己，引至更大的國族問題存在，也許有人會認為何不透過更龐大的醫療系統診治這些精神內在問題？我提出的看法是，治療是一種由高而下的關係，不像美術的場合來自於平等和快樂！出於內心的自願，自然書寫，絲毫沒有勉強。在二十年間的畫會中有許多人甩脫了藥丸、失眠、慢性病，尋到了兩代人之間的語言能力。可是在純醫學的心理療程上卻遲遲不見進展。

個人價值觀的更改進而影響社會價值觀的更改，藝術是重要的人文教育。過去的年代成長的人在升學主義掛帥下，無緣學習藝術卻在成年後的現在，重新發現自己。人類社會最痛苦的就是階級問題，在畫會組織逐漸形成新的價值觀，進而影響社會價值觀。一個社會有優秀的工人和富於分享的企業主，以及有反省力的精英階級是社會之福。

我很欣慰學員在學習過國民美術之後，能以她們所學去延伸到其他創作方向，比如國民美術畫家影片製作、各地方的放學後俱樂部——兒童畫教學、老人安養院教學——選擇自己父母所住老人院進行。此外還有童話劇編輯——整理台灣傳奇、童話，進行插畫、佈景、戲偶、製作，曾演出大稻埕虎姑婆。成立低成本經營的破洞歌舞團：用國民美術精神實驗的劇場，不申請經費。還有台灣衣學院：利用布商廢棄布，創作臺灣衫、東方造形布偶、畫布走秀。(圖6)

珍貴的成人美術是學術文化的原始材料，也是國家文化的倉庫，是生活在這塊土地所有人的共同族譜、血統書、像老鼠會一樣的國民文化老鼠會。正像臺灣的廟宇，或自然形成的遊藝團體，自由存活，健康滋長在台灣的大地中。也許臺灣可以將國民美術經驗提供給近代史中擁有共同命運的亞洲其它國家參考，我們都是來自古老文明的國度，在被殖民過程，淪落為第三世界國度。在現代世界競爭中連文明也一併交出，亞洲國家的美術升學考試是用西方的傳統美術規則和技巧，大學美術教學是學習西方美術學術，國家僅有的文化資源是用來介紹西方美術主流價值。但亞洲人自己母國的美術母體，存在自我土地的經驗中。在世界殘忍的競爭過程中，也許我們無法贏過經濟、軍權、政治、科技，但不該連自己的文明也一併交出。我們的文明如果來自自己腳下的土地，它是既便宜又成本很低，人人都可享受藝術文化的教育。

參考資料

國立清華大學藝術中心網站：劉秀美個展「遊戲童年的身體」

劉小白兔部落格：<http://siubei6.blogspot.com>

邱麗卿（2004）。《劉秀美的「國民美術」理念與實踐論析》。國立成功大學藝術研究所，碩士論文。



圖1，畫家進入社區教學先清潔環境為學員泡茶點(汐止花東新村原住民部落)

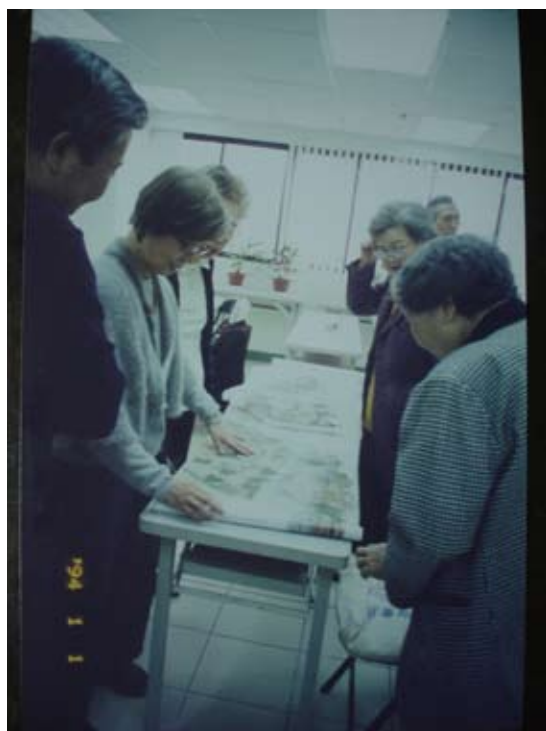


圖2，鼓勵高齡學員創作圖畫家譜



圖3，社皮快車是一位媒婆，村裡的人都由她作媒，她會整夜在人家門口守候，等年青人早上出門上班說媒。社皮位於屏東。



圖4，拾荒和遊民的最高美學在畫會裡的階級平等



圖5，政府不了解每一個偷渡入境的人都代表臺灣的人權處境。我和靖盧的少女在手銬邊畫圖。



圖6-1，用大稻埕布商丟棄的廢棄布作東方玩偶，由學員編輯劇本並且為社區老人和孩子演(虎姑婆)童話劇。



圖6-2，用大稻埕布商丟棄的廢棄布作東方玩偶，由學員編輯劇本並且為社區老人和孩子演(虎姑婆)童話劇。

社區劇場的藝術實踐——我的社區劇場歷程

賴淑雅

台灣應用劇場發展中心負責人

開啟社會意識的民眾劇場

民眾劇場 (people's theatre)¹ 在台灣剛開始發展時，給外界的觀感就是鮮明的社會改革色彩和為弱勢者發聲的社會使命，推動者少，觀眾也少，是比小劇場還要小眾的劇場。今天，當我們在這裡談論社區劇場，談論它作為一種以社區／社群為主體的劇場藝術，開啟運動意識、賦權、社會參與等等，我們所談論的，其實正是當年的民眾劇場。

1992年我認識了現任差事劇團團長鍾喬，向他學習民眾劇場的理念與方法，到成立「烏鶯社區教育劇場劇團」，進入台灣各地社區實踐劇場與民眾生活連結的理想，到創辦「台灣應用劇場發展中心」，搭建應用劇場發展平台，至今逾15年。這15年，正好是台灣民間社會，受社區總體營造政策深刻影響而發展的重要年代，而我的劇場實踐也在這15年過程中，從民眾劇場的名號轉換為社區劇場，再從社區劇場的實踐反省中找回民眾劇場的母體精神。

近兩三年，社區劇場的價值與功能日漸被看見，突然成為社造工作的一項新興顯學，被期待成為推行十多年、向來重視硬體建設的社造工作，提供一項活潑、軟性的互動媒介。全省各個縣市幾乎都已經捲進推動社區劇場的潮流中，我們多年來在各地社區實踐民眾劇場所累積的能量和經驗，正好成為這股潮流的首批先遣部隊。

為民眾劇場找到一個施力點：社區／社群

九〇年代中期，我與一同推動民眾劇場的朋友們熱烈地排演一齣齣關於白色恐怖歷史、關於外籍勞工、關於全球化議題的戲劇表演，研讀著令人精神振奮的「被壓迫者劇場」²、

¹ 民眾劇場 (people's theatre)：盛行於第三世界國家的一種劇場形式，它以民眾的現實為出發，結合民眾的歷史與生活經驗，所展現的劇場美學。

² 被壓迫者劇場 (Theatre of the Oppressed)，巴西導演Augusto Boal的經典著作，1979年出版，中文版於2000年由賴淑雅翻譯，揚智出版社在台灣出版。

歡樂革命」³等書籍，並與來自菲律賓、泰國、巴基斯坦等亞洲國家的民眾劇場工作者交流。

劇場與反抗政治緊緊相連總是讓人興奮，然而這盛行於第三世界國家的民眾劇場實踐，在台灣難道只能做沈重的社會議題演出嗎？而這些演出真的代表本地民眾的社會處境嗎？為何民眾劇場演出的觀眾總是一小群人？這些疑問困惑著我，當時我常思考二件事：我們的民眾劇場似乎離民眾越來越遠？民眾劇場該如何具體切入台灣的社會脈絡？

帶著對民眾劇場的困惑，1997年我與許麗善等友人在台南成立「烏鶯社區教育劇場劇團」，這個劇團不做演出，而是四處逐社區水草而居。我們經常背著簡單行囊，進入台灣各地社區，跟當地民眾進行民眾劇場工作坊。在高雄美濃，我們跟關心水庫與環境議題的大專學生作民眾劇場工作坊及演出，在新竹北埔，我們住了數個月時間，先參與居民的社區工作、與他們一起日常生活，伺彼此的信任感和熟悉度建立後再帶入劇場活動、並一起在社區節慶中演出，在彰化鹿港，我們跟返鄉青年透過工作坊討論社區文化議題，在雲林虎尾，我們跟一群關心社區文化資產的民眾進行劇場互動……。

透過民眾劇場工作坊，我有機會認識不同社區／社群民眾，瞭解他們的身體文化、他們慣常的表達方式、他們關心的事務以及這些事務跟他們生活的關係，最重要的是與他們對話、討論公共議題。當時，這種以社區／社群為主體、著重互動與對話過程大於成果表演的「社區劇場」，是很少人討論或知道的概念，而這些社區劇場的嘗試和實驗之所以成行，很重要的關鍵人物是與我們舊識的各地社區組織者和非營利組織工作者，他們多半具有社會運動的背景，也多少聽聞過劇場與公眾議題結合的國外案例，所以提供機會並給予支持。

我的劇場實踐至此離開了制式的表演舞台，走入社區和社群，不斷嘗試把民眾劇場除了表演之外的另一個重要面向---工作坊，運用在與不同社區／社群的互動之中，我的角色也從演員轉換為工作坊的引導者／帶領人。

但這些實踐經驗都還侷限於有社運背景的社區／社群，一直到2003年的一次意外邀約，我才有機會與社造政策培訓出來的社區有了第一次接觸。那是在桃園龍潭的佳安社區。

³ 歡樂革命（the Playful Revolution），荷蘭戲劇學者Eugene van Erven的著作，1992年出版，內容為作者在亞洲各國所做的民眾劇場田野調查整理書寫，對於民眾劇場與當地政治權力的轉變關係和歷史事件，有很清楚的描述紀錄，被視為認識南亞、東南亞民眾劇場發展過程的重要書籍之一。

第一個社造社區的邀約：龍潭佳安社區（好小劇場）

佳安社區是一個很普通的客家村落，沒有特殊的社運議題或衝突事件，而且與後來我認識的其他社區都很相像，他們參與文化局舉辦的各式社造培訓課程、申請／執行社造工作計畫、不斷地在社區裡辦活動等等。

面對這樣的社區，一開始，我非常焦慮。我的訓練背景不斷提醒我，民眾劇場的「民眾」不是泛指一般民眾，而是深處社會權力結構底層的弱勢者、被壓迫者，劇場是這些人發聲、吶喊的地方；舉凡美濃的反水庫議題、石岡的地震災後重建議題、勞工議題等等都有明確的抵抗對象及社運目標。但眼前的社區，再平凡不過，跟我自己的老父老母所住的鄉下社區沒兩樣；做為一位民眾劇場工作者，我如何面對這些社區「民眾」？如何才能在這裡發揮民眾劇場的作用、達到改變社會的目的呢？

首先，我觀察到佳安社區居民的組成背景非常有趣：原生客家族群佔一半、另一半是因為中山科學院和石門水庫的建立而遷移至此工作的閩南和外省族群，他們的族群、語言、經濟活動、教育程度的差異性很大，而且男女老少都有。我想，讓他們的不同身份背景在劇場裡互相碰撞與互相看見，也許是一個不錯的開始，我並沒有設定最後的結果、或者要演出什麼劇碼，一切邊走邊看。

第一階段課程中，我帶領學員玩了许多身體開發和覺察的劇場遊戲，這個過程主要是讓他們打破身體的僵化和慣性，學習放鬆和抒解肢體與聲音，並玩樂在其中。玩樂很重要，回到兒時遊戲的狀態，以去社會角色、拉近彼此距離。

第二階段課程在我的設計中，是要引導學員發展社區議題。正好，課程進行到中期時，社區發生了一件社會新聞：伯公（土地公）神像被偷了，眾人議論紛紛，因為那是社區數十伯公廟中最靈驗的一間。順著伯公神像被偷事件，我邀他們每個人說說自己跟伯公廟的關係和故事，此話題一打開，勾起很多土生土長的客家成員的童年回憶，例如兒時採茶、放牛的生活記憶等等，而那些因為工作關係才遷移至此的學員，也開始回想自己初到此地的情景、建石門水庫的狀況等等年輕時期的過往。關於這個社區的故事一個一個冒出來……

最後，他們發展出一齣以〈伯公失竊記〉為名的戲劇演出，呈現了這些背景互異的居民在佳安社區的生活歷史，並為自己命名為「好小劇場」。

這次經驗是在同一個社區共同生活了幾十年的這群人，第一次在團體中分享、回憶自己的生活歷史，原來彼此間的表面關係有了深一層的情感交流。這種透過工作坊（workshop）的方式來形成戲劇的過程，給居民較大的對話空間，讓不同視框與觀點得以在同一個場域

彼此被看見，它所建立起的平等表達、分享與聆聽、集體創造的氛圍，與傳統的戲劇生產方式（專業菁英、由上而下）截然不同。

佳安社區的第一次社區劇場試驗獲得不少正面迴響，「盡情表達」是這階段劇場工作的重點。向來，公眾發言的機會和權力是由地方頭人、村里長等所掌握，沈默大眾的面容和聲音都是隱匿模糊的，社區劇場打破了發言權的階級限制，把麥克風交給每個人盡情表達、展現自信。

隔年起，佳安社區每年都向文化局申請培訓計畫經費，發展更進階的社區劇場學習，並由社區故事的表達，演變為公共議題的討論，例如第三年培訓時，他們便針對桃園地區每年颱風季節的缺水問題表達憤怒的聲音，因為，他們就住在石門水庫旁邊，竟然沒水喝！

佳安社區之後，桃園縣文化局請我規劃執行社區劇場的培訓課程，連續三年，每年在桃園縣境內培訓3~4個社區進行社區劇場。我沿用在佳安社區進行的劇場模式為其他社區做培訓：劇場遊戲與肢體解放、發展社區故事、集體創作與演出回饋。在大園和平社區，我和居民一起在劇場中探討桃園機場的建立對大園人的生活和未來影響，在觀音保生社區，我們順著多位童養媳學員的經歷，發展出女性成長的故事……。

從「民眾劇場」移轉到「社區劇場」

這些案例說明了「社區劇場」不是教居民演戲或編劇的傳統戲劇課程，它也跟一般社區裡常見的才藝課程（插花、美容烹飪）或運動課程（土風舞、太極拳）的上課模式不同；它是一種新的社區成人教育，讓居民在劇場裡解放身體、學習自信表達、共同討論、集體創作屬於社區／社群的故事。

越是跟不同的社區居民進行民眾劇場工作坊，我就越發現「民眾」的範圍和意義在增長擴大，對於民眾劇場工作者而言，如何面對這些社區民眾是需要學習、培養的能力。正因為這些所謂的「一般社區」多半沒有急切的社運議題或衝突事件，也多半沒有認知、覺察到自己以及自己的社會處境，民眾劇場的運用和過程必須因此更細緻更緩慢，才能讓居民看見自己、看見他人以及自己與社會的關係。

這個細緻的過程，如同進行一場緩慢的文化運動。

「社區」+「劇場」

而做為一位民眾劇場／社區劇場的帶領者，我也在這個細緻而緩慢的過程中看見自己。

2006年，因為主持文建會委託的社區劇場推廣計畫的緣故，我開始有機會跟散佈在台灣各地的社區劇場講師連結和交流，在一次講師內部訓練中，幾位背景和實踐經驗各不太相同的講師們一起進行了「問題意識」工作坊，在深刻的練習與討論中，我們發現民眾在劇場中通常需要經過三個階段的練習，才能抵達問題意識的開啟、從個人私領域走向公領域進行社會參與：身體解放、個人生命歷程的訴說、公共議題的探討。

這次的練習，我看見自己多年來在社區的劇場實踐，是非常理性而公共議題傾向的，常常帶著改變社會的強烈目的和使命進入社區／社群，忽略第二階段個人生命歷程訴說的重要性。這個看見，讓我反省到自己在帶領龍潭好小劇場的第三年所遇到的瓶頸：居民在透過劇場活動探討社區權力關係的敏感問題時，出現停滯甚至退縮、自我檢查的現象。當時我未察覺問題的根源，事後才體悟我跟這些居民的劇場互動過程中，正好缺少了深刻而細緻地讓每個人的生命歷程獲得訴說與被關照的機會，許多個人內在的壓抑狀態沒有獲得適當的解放與被瞭解，自然而然在面對外在環境的權力關係時，會選擇退縮自衛、無法突破。

這個看見和覺察，改變了我對社區劇場的看法和作法：「劇場」的操作方法之外，「社區」和「人」的複雜度，需要花更多劇場課程以外的心力去陪伴和處理，而陪伴和處理的路徑是彎曲迂迴的，需要拿捏進退時機和分寸，而非直線性的往前進行。

實踐的困境

既然社區劇場不是單純訓練居民編編劇、演演戲，而是一套引導民眾進行社會參與的劇場美學，更是一項深層的社區成人教育過程，那麼這個過程如何被評量呢？尤其如何被出錢支持的公部門評量呢？我想這是多數社區劇場工作者面對的難題與困境。

社區總體營造施行至今已十幾個年頭，以前強調硬體文化建設時，可以具體量化看到建築空間的改善情形、環境綠美化的情形、參與活動的場次與人數，這是社區執行公部門計畫補助時必要的流程，那麼，我們如何量化社區劇場的成果？

演一齣戲當作成果表演應該是最直接簡單的，也是外界最容易看見的。但是為了準備

一齣戲劇表演給別人看，通常會耗去整個社區劇場計畫期程的一大半，也將把社區劇場最後的成果演出的重要比例大大提升，而忽略了那些看不見的人在劇場過程的成長與改變。

社區營造重視過程大於成果的核心價值，與社區劇場作為一種軟性的、以社區／社群為主體的劇場藝術，以開啟運動意識、賦權、社會參與等等的核心價值是一致的，但是檢驗它實踐成果的方式卻是相反矛盾的。

近兩三年來，社區劇場被視為社造工作的一項新興顯學，全省各地正大力地推展，我們在民間各地透過民眾劇場工作所累積的能量，正好在這個歷史時刻派上用場，但是民眾劇場這項最適用於社區培力工作的劇場形式畢竟所學者不多，師資不足的問題是立即需要面對的，而各地方政府扮演第一線推手角色的文化行政人員對社區劇場觀念的瞭解程度，是否還停留在演幾齣戲、劇本是什麼，也是我們站在這波社區劇場推動的第一波浪潮上必須要改變和準備的工作。

以藝術發聲：台西參與式蚵貝壁畫的環境實踐行動

許秀雲

台西壁畫行動策劃人

名為「希望之海」的巨幅蚵貝壁畫，經過半年的藝術行動期，由策劃人以參與式藝術行動，召集了藝術家、當地環境社團、中學生、漁民、蚵婦等，用當地特產蚵貝殼為材料，在高十公尺、寬八公尺、約三層樓高的高牆上，刻畫著大型工業煙囪下討海人的意象。「台西——希望之海參與式蚵貝壁畫」為一場新類型公共性藝術與社會行動，讓偏遠、弱勢地區的人民擁有可以發聲、表達的公共空間，積極的反轉種種權力關係，以觀念支持行動，尋求重建地方環境主體的可能。這幅以二十多種當地媒材鑲嵌而成的蚵貝壁畫，不只是一個藝術完成品，而是一個參與式藝術價值發現的過程，是一場環境行動，也是對於偏遠地區社會文化議題的整體關照。

以台灣偏遠地區為核心、連結舊金山藝術教育經驗

2006年「台西——希望之海參與式蚵貝壁畫」的策劃人許秀雲，在公部門「台灣青年國際NGO 參與行動」計畫的支持下，前往美國舊金山參與由 **Precita Eyes Mural Arts Center** 協會創辦人壁畫藝術家 **Susan Cervantes** 親自帶領的社區壁畫工作坊。在工作坊中除了習得一套針對未曾接觸藝術的民眾的藝術教育方法外，更深刻的感受到 **Precita Eyes Mural Arts Center**，三十年來持續不斷的在教會區進行社區壁畫工作坊的藝術教學，帶領處於美國主流社會弱勢的拉丁裔透過公共空間創作出關注社區、關注文化傳統、以及含有濃烈政治反省的社區壁畫，展示自己的心聲與看法，展現出迥異於美國主流社會文化的具體意義，另一面也讓弱勢的拉丁裔民眾，透過色彩鮮豔具敘述性的壁畫，提升社區意識、擁有呈現自身文化驕傲與歷史意義事件的發聲管道。

策劃人許秀雲開始思考舊金山證明了即使是弱勢階級的少數族裔，透過社區壁畫的藝術教學與創作，也能使弱勢的族裔、女性與青少年有接觸藝術的機會，那麼濁水溪畔的雲林呢？

從小在台北成長求學的策劃人許秀雲，南下到雲林唸研究所的日子中，才真實感受到城鄉差距的社會發展，開始關注藝術教育與環境議題，參與在地環境運動。深覺城鄉差距

使得雲林沿海民眾，祈求期望離海工業進駐，帶來所謂的繁榮與希望。然而工業進駐並沒有帶來社會階級轉換的場域，卻漸漸失去了賴以維生的天然地域。如果藝術是一個能夠直搗人心，表達階級、環境、議題訴求的媒介，那麼舊金山的民眾壁畫的藝術經驗，能為雲林偏遠的沿海居民做些什麼？不會言說的自然環境，偏遠地區較少管道發聲的民眾，如何透過藝術表達訴求？

「藝術參與」並非一呼百應，是一連串願景理念遊說與統整的過程

跨國藝術學習與省思的生命歷程，促使策劃人許秀雲主動撰寫計畫，遊說長期關注雲林沿海環境議題的「洪雅書房」、「雲林縣淺海養殖協會」、蚵貝壁畫藝術家蔡英傑一同合作。在建立共識後決定進入台灣的最西邊——雲林台西，做為藝術實踐的第一個場域，開始主動積極進行公部門的資源申請、藝術教育及環境行動的整合歷程。

這場行動的開始並沒有製作台灣最大幅蚵貝參與式壁畫的企圖心，而是先進入偏遠地區的台西開始尋找一面牆。策劃團隊繞了一遍又一遍的台西街道巷弄，最後選定位於台西國中教室外邊的牆面，具有台西重要交通節點以及公共空間之地點，特別為教育重地的校園空間，從教育出發啟發學生對於公共藝術的美學與環境運動的人文關懷。

在偏遠沿海地域，以社區壁畫做為偏遠地區民眾擁有可以發聲的藝術形式，這個策劃時的願景性理念並不足以說服捲動在地不同領域、性別、階層的民眾，必須積極針對不同參與者（社群）脈絡進行遊說行動，使他們對參與式壁畫行動有興趣，進而願意瞭解參與的意義。

為了進入校內沒有美術老師的台西國中進行中學生的壁畫工作坊，不能夠以行動藝術的理念說服，而是從藝術教育的意義與初衷進行遊說，甚而結合公務體系的教育部門共同說服學校支持。面對在地不同團體的本位主義，必須讓他們理解社區壁畫不只是一種情懷的宣洩，必須結合地方投入，才能夠帶來激發思考的意識，並且壁畫存在於公共性空間，日後不屬於任何個人、團體、學校，卻又可以屬於台西公眾所有共賞，日後每位參與者（社群），都可自行開放性的運用為社團行動與文化藝術導覽活動。

這意謂過程中策劃團隊必須深具活力與熱情，對任何聲音與狀態保持敏銳度，尤其在外地的策劃人得面對一些複雜的在地人際矛盾、利益衝突、資源分配、行政協調、庶務支援等問題，這時必須敏銳的建立出社區性、群體性、人際性關係網絡以解決距離的問題。

另一面，因為整個創作所欲達到的多層次參與意義，在於捲動當地環境社團、中學生、

蚵農、蚵婦、青年、勞工等，深入壁畫藝術行動的各個介面參與，因此從策劃、計畫提出、遊說行動、藝術家的專業協力、在地田野踏查指導、二十餘種蚵貝材料蒐集、壁畫工作坊教育、執行到落成呈現，在在都需要在各個關鍵時刻，捲動「對」的團體或個人願意加入，跳脫一般傳統的藝術策展工作模式。此行動如果在某個環節缺少願意加入的團體或個人，都將減損此次壁畫行動所欲達到的多重意義性及成果。

參與式藝術行動與壁畫美感力量

另一部份，參與式的藝術行動，為了參與者（社群）的藝術技巧能力考量，許多時候會降低作品的品質與精細，但是現實的狀況是一幅為了民眾參與而降低其美感力量的壁畫作品，是無法達到藝術發聲的目標，因此策劃人擔負起藝術美感的統籌，讓其所邀請的藝術家發揮創造性並和社區聲音做出良好的結合。

在這場壁畫行動中，策劃人將在地社區的藝術參與，著重在壁畫工作坊的藝術教育與技巧的習得，因此捲動了在地環境團體帶領中學生面對土地的田野調查行動，並加上劇場遊戲、紀錄片放映等型式的結合，讓中學生及居民構圖出屬於自身生命與土地環境經驗的草圖；再透過以說故事遊戲的方式，讓中學生們與藝術家對話，表達出構圖的想法與聲音。此時由藝術家蒐集他們說的話，並賦予形式，透過藝術家的整合思考及強而有力的構圖能量，發揮藝術家在巨幅壁畫專業上的對稱、平衡、色彩意境加上在地媒材運用及蚵貝鑲嵌等藝術技巧的展現，發揮創造性並結合出社區參與聲音的壁畫，達到美感力量的呈現。

這幅壁畫中，由牡蠣殼拼湊的工廠煙囪冒出了灰煙，佔據整片天空；以木炭堆起的大眼望向大海，是村民無聲的盼望；飛向火紅夕陽的白色海鷗是拿文蛤串聯而成；以孔雀蛤與大鳳螺勾勒出青蚵嫂常年忙碌的身影；漁民常喝的海尼根啤酒瓶、蔘茸藥酒則化身為綠色海浪，貝類做成的漁船隨著波浪載浮載沉。沿著牆面，台西人引以為傲的養殖漁業、討海人的形象、與居民糾纏不休的工廠，這些元素都被放入在這一幅全台最大的參與式蚵貝壁畫中。

但這整個過程不只是參與而已，更在文化生產中建構分享、傾聽、對話，成為一個更流動和以過程為重又發揮藝術美感力量的嘗試。

媒材及意象題材的在地性 成為呈現在地議題的發聲管道

這場參與式藝術行動在歷經三個月的壁畫工作坊，一個月的牆面製作工期，就地取材利用上萬個材料及20種以上當地的貝、螺、蚵殼等素材，以及10種非貝類的原料（如：當地勞動者飲用的保力達瓶與生啤酒瓶、蔘耳藥酒的玻璃片，以及木炭等）。透過當地特有的沿海現成物或工業材料，呈現一種嶄新的視覺效果與力量。以媒材物質的特性及現成物的象徵性，透露出工業量產與發展文明所帶給當地的環境發展狀況，並以在地媒材把觀眾融入真實場域的結構裡面，媒材也在訴說在地故事。

另一面，這場藝術介入社區的參與行動，因為素材及意象題材的親近性與在地性，社區壁畫成為大家可以共同關心的話題與方式。壁畫對街住家的居民每每熱情招待來看壁畫的觀眾，拿出家裡的小板凳、提供清涼的飲料給來工作以及欣賞壁畫的觀眾，彷彿就是壁畫的主人家。也有一群青蚵嫂經過時感動的告訴藝術家：「這是咱台西的寶」。騎機車經過特意停下來的台西年輕人說：「這幅壁畫很漂亮，以後一定會變成一級古蹟」。民眾主動在壁畫上方加裝投射燈，自立營造出台西小鎮之光，在在顯現出這場藝術行動的壁畫成果，因為尊重每位在地參與者（社群）的在地生命經驗及堅持美感的藝術呈現，也成為在地居民提升社區意識、呈現自身文化驕傲的發聲管道，並且成為發散台西環境議題的重要媒介。

開創出複和的生態、藝術、地方、文化的多元路徑

「台西——希望之海參與式蚵貝壁畫」的藝術行動，可以說創造性的成為一個藝術教育、參與式藝術、生態運動事件、偏遠地區事件、新類型公共藝術、跨國藝術對話、社區參與事件、青年策劃人的願景藝術行動，試圖開展出一個複和的生態、藝術、地方、文化的多元路徑，連結公共與議題性的藝術場域！

以藝術發聲的顯/隱性目標

（一）顯在性目標：

1. 藝術教育——跨國藝術經驗的在地轉化

以舊金山壁畫工作坊的模式，讓這所沿海偏遠地區毫無美術師資的中學生們，有機會透過工作坊的過程進行議題討論、田野踏查、特殊的描圖繪法等方式，接觸到藝術創作、劇場遊戲、紀錄片等。讓不善於以言說表達觀感的中學生們，表達出自我的生命經驗與環境

議題看法，並以壁畫工作坊的學習參與、合作與發想，引發中學生獨立思考環境與發展的問題。並且在工作坊期間透過邀請嘉大美術系學生擔任助教的方式，培育壁畫工作坊的種子教師，同步進行中學生藝術參與教育以及大學美術系學生人才培育的可能性。

2. 社區賦權——以藝術做為發聲媒介

透過「導入式參與」引導，從確認在台西進行計畫的提出討論、學校觀念溝通、環境教育踏查、蚵貝材料蒐集、作品執行甚而鷹架搭設與落成儀式呈現等過程中，不間斷的邀請在地社團、熱心人士、學校老師共同討論、激盪、發想、執行及串連。讓原本毫無聯繫及共事經驗的不同社群，在這些過程中，沈澱出新的在地能量與價值的可能性。

3. 環境生態運動——以視覺藝術美感力量展現異於傳統訴求模式

台西的環境團體在爭取地方環境生存權時，長期面對著在地以經濟開發為前提的發展主義氛圍，以及爭取工業開發繁榮就得犧牲環境的二元思維。

台西國中的學生們，在第一堂的壁畫課也是如此表述，然而當工作坊進行期間透過田野踏查、紀錄片播放、構圖討論、蚵貝材料收集、壁畫鑲嵌等過程，學生們慢慢的發現天然環境已經不如從前，原本豐富多樣的蚵貝也在環境的污染下，逐漸消失，自然環境的轉變反而造成人口外移讓台西變得更沒落，進而連當地教育資源都因此變得貧乏。因此在希望之海的壁畫的構圖中，一根根冒著煙的巨大工業煙囪底下的大海與漁船象徵著討海人的生活，看不見面容的蚵婦背影以及強烈性格的海人側臉，表徵著台西居民的生命經驗意象與對未來的盼望，同時也在問著每位觀者，如何選擇這片土地未來的環境與生存方式。

軟性的環境藝術力量，傳達出傳統環境運動中無法觸及的心靈層面，這也是這個計畫除了強調參與的賦權（empower）目標，更堅持這場藝術行動的參與式行動意義。

（二）隱性目標在於：

1. 希冀以藝術介入社區的行動，邀請當地居民們共同勾勒沿海新世界的想像，使藝術的感性得以反抗台西當地社會結構所帶來的貧窮、邊緣化及對於自我價值的污名化。
2. 讓台西這塊在主流傳播體系、政治場域、藝術與環境領域缺乏發聲音道的土地上，有一幅以當地二十餘種蚵貝素材且具有美感力量的參與式壁畫，使外地的民眾有一吸引力與動機進入雲林偏遠地區，有機會深刻理解到偏遠地區所面對社會、文化、人文教育問題，並進而省思台灣的沿海環境議題。

藝術，作為社造美好且永遠之紀念： 港邊社區的藝術歷程

黃淑瑩

宜蘭縣數位機會中心淡江大學蘭陽校區輔導團隊輔導員

前言

「藝術」是什麼？這樣的定義，在本文中就先「存而不論」吧。不然，我會因為難以下筆而交不出稿子的。

本文開始

話說，「港邊社區」是個什麼樣的地方？又在哪裡呢？以前介紹時會說：港邊社區在蘭陽平原的最南端，屬宜蘭縣蘇澳鎮，自去年（2007）北宜高速公路通車後，得改成：從北宜高終點蘇澳交流道下來後，繼續往前至濱海公路右轉，大約再一公里就到了。

「港邊社區」是個什麼樣的地方，連外交通改變，敘述的方式也跟著調整，「社區」的內涵同樣隨著大環境的變遷而改變著，只是有些顯而易見，有些則默默發生。在這裡，「藝術」，也是促成改變的重要元素之一。

港邊社區的前世今生

位在山（七星嶺）海（太平洋）之間的港邊社區包括有三個聚落：嶺腳、三面城、澳仔角，嶺腳是人口最多、最集中的一個，其餘兩個現在都只剩下幾戶人家。嶺腳絕大部分民宅的土地所有權都屬於永安宮的廟產，這件事還打過官司的。早年先民土地持分、繼承都沒有經過法律程序，後來有人去登記庄內的土地都是他的，引起眾人反彈，以「聖母祀」之名合力跟他打官司，最後勝訴，眾人保留了自己居住的土地，所有權卻變成「聖母祀」的，這個問題到現在仍未解決。

沒有白紙黑字、具法律效力的所有權狀，土地糾紛讓人際關係在某些時刻顯得緊張不已，所以，當初（1986年起）台電想全面蒐購這裡的土地蓋火力發電廠時，很多人是在心中叫好，但是又擔心被低價收購，於是嘴裡也說支持反火電運動，想哄抬價格，沒想到最後（1993）設立無尾港水鳥保護區促成反火電的成功，想藉此解決土地所有權問題的希望落空了，以致於到現在還是有人對這裡沒能蓋火電廠耿耿於懷。

因為沒有權狀，這裡的土地鮮少有買賣行為，有的也一定是庄內的人，因為瞭解這個情形才敢買。因此從先民落地生根迄今，幾乎沒有外地人遷移進來，同姓血緣、在地嫁娶、親上加親，讓居民間的人際網絡還維持得頗為緊密，除了從平時頻繁的物品餽贈分享（以自家菜蔬和鮮魚為主）可看出外，至今，有人嫁女兒，全庄都有喜餅吃的慣例還維持著。而另一方面，礙於整建房子無法申請建照，年輕人成家後既有空間不足，大都選擇到鄰近區域（蘇澳、馬賽，較遠的會到冬山）買房子，以便就近照顧家中的長者。

事實上，大部分的年輕人是到更遠的外地工作。本地昔日的經濟活動是農漁兼做，以牽罟為主。台灣自70年代走向工業化社會，在政府「重工業輕農漁」的政策下，傳統一級產業受到巨大的衝擊，到80年代，漁業人口已日漸凋零，而隨著漁業資源的減少，漁獲量逐年下降，漁村更顯衰退沒落。港邊社區因為臨太平洋海域均屬沙岸，沒有漁港設施，早在工業化初始便首當其衝遭到傳統社會結構被瓦解的命運，年輕人口轉業、外流，漁業技術乏人傳承，原本有高達95%以上的居民均從事漁業，卻日漸喪失漁村之實。

然而，在這一個人口老化的社區，「牽罟」、「種土豆」（花生）是現今中年以上年齡層者的集體記憶，牽罟必須團隊協力的工作模式，以及海上作業性命安危要靠老天爺保佑的不確定性，更加強了居民彼此間互信互助的情誼，因為一旦離群就難以生存下去。

交代這些，無非是想讓大家瞭解，在這樣一個過渡於傳統與現代，生活文化背景同質性相當高的社區裡，是不會見到興之所致、行徑叛逆、搞怪有餘的藝術創作者的，除非那人耳朵聾了、眼睛瞎了，不然在這裡是活不下去的，真的存活了應該也會遍體鱗傷。緊密的親族血緣關係，加強了人際間的約束與影響力，這裡的民風相對都市化的地區而言是保守的，同中求異的創造力未必受到激賞，異中求同才是生存之道。

在港邊社區遇見藝術

農閒之餘哼唱的四句聯、歌仔戲，是不是藝術？平日為了宗教信仰操練的北管、大鼓隊，是不是藝術？親手堆砌的石頭圍牆、修整有致的竹圍，是不是藝術？撿拾漂流木做成的椅子、取藤編織的腰操、竹編的魚簍，是不是藝術？廟宇建築的刻花泥塑，是不是藝術？也許

是，也許不是。但這些都在社區的日常生活裡。

在此要談的藝術與社區，時間點是自社區營造開始推動（2001）後切入的，我將其約略分為三個面向，一個是環境空間，一個是文化生活，另一個則是所謂的社區產業，我將嘗試敘述社區與藝術在不同面向的遇見，以及衍生的「副作用」，沒什麼論述基礎，篇幅有限，恐怕也難說清楚、講明白，只求對主辦單位有個交代。事件發生的時間順序，就請參考附件的「港邊社區藝術歷程大事年表」。

（一）環境空間

「環境空間」似乎是藝術進入／介入社區中恆常的一個主題，因為這是最容易被看見「成果」的，尤其是作用的力量來自社區外部時。在港邊社區，這樣的案例卻有點少，一個是無尾港生態社區願景館的展示設計與施工，另一個則是文建會公共空間藝術再造的計畫。

1. 無尾港生態社區願景館展示設計與施工¹

這是屬於文建會地方文化館的計畫，館舍是一棟有四十多年歷史的傳統石板屋，係由社區居民無償提供使用，透過營建署生態社區補助計畫，由謝英俊建築師事務所統包設計與施工，對舊建築進行改建，改善原本石板屋的採光與通風，並從內部以輕鋼構架高多出二樓的空間。

展示設計委由張荷月負責，木工施作則由社區居民盧建聰（土名阿平）負責，主要原則是盡量採用回收與自然的材質，約佔有80%以上。阿平憑著素人藝術家的創造力完成這件工作，質感不錯。其實他平日便會去海邊撿拾漂流木作雕刻的創作，不過超有個性的，不肯讓人拍照，商借作品展示他也不願意，加上他健康狀況不穩定，社區一些跟木工相關的案子想找他做也沒辦法，不然，以願景館結合藝術家與在地居民施作的案例，是我們最期待的模式。

2. 文建會公共空間藝術再造計畫——「阿嬤的故事」

這項計畫包含了三件作品，一件是寬約三十公尺，高約二公尺的鋼板，其上以鏤空切割及嵌入陶版的方式，濃縮呈現港邊社區所具有的地理環境特色以及阿嬤們的日常作息，主題為「一段時光的記憶或是環境的縮小印象」，由本地出生的藝術家陳彥名與住在鄰村（隘丁）的沈東榮共同創作。

¹ 「無尾港生態社區願景館」當初規劃以一樓作為展示空間，二樓為社區辦公室，後來兩者在嶺腳埕的興建完成後皆遷移至該處，原願景館的空間使用改為二樓作社區圖書館，一樓預定作為華德福親子教室，目前則兼植物染工坊及提供社區老人營養午餐之場所。

另外兩件分別是位於蘭陽隧道出口路旁和嶺腳埕²二處的風動裝置地標，由宜蘭籍藝術家陳世強、陳士鉅、黃增添以及社區多元就業開發方案工作人員陳文瑞³共同合作，風動裝置圖騰原創的圖畫，則取自包括陳富子、黃蕊、林美子、林素梅四位平均年齡接近七旬的阿嬤。

（二）文化生活

這個面向對社區的影響應該是「後作力」最強的，從個人開始，點連成線，線連成面，過程需要的時間是不可預期的，若問播下的種子何時會開花、結果？只有四個字可以說明：因緣俱足。

1. 巧手生活手工藝

這件事肇因於社造啟蒙階段的迷思，總以為要居民作些工藝品來賣就是社區產業，是社造不可或缺的一部份。於是，葉錦純老師被請來開了一堆的手工藝課程，布偶、壓花、染布、葉拓、造型燈籠、絹印……，真的是太多了。

結果呢？某次社區辦理到外縣市觀摩的活動，到了草屯的手工藝研究所，一趟導覽解說下來，解說員數次表示驚嘆，怎麼這群鄉下阿嬤們聽得如此認真，是他們以前所未見。我也不知道是為什麼，不過，其中一位阿嬤理所當然地回了一句：「這個（染布）我們上課有學過！」原來，雖然那些手工藝課認真說來都只是沾沾醬油，卻開啟了一扇又一扇與藝術連結的窗。

2. 牽罟舞（劇）

這件事就真的是直接觸及藝術，一開始的構想是期望以牽罟為主題編寫舞蹈劇，訓練社區居民表演，藉由社區居民的參與，傳承已消失的牽罟文化內涵，同時藉由藝術表演活動，提昇傳統牽罟活動的文化精神內涵，做為日後辦理牽罟文化節的活動內容之一。

起初是委託游源鏗（宜蘭縣民間藝能發展協會執行長）負責，他找來住在台東都蘭的陳明才（阿才）擔任導演，無奈因欠缺人和⁴，推起來倍感吃力，第二年要繼續卻波折連連⁵，最後找來社區志工林木樹擔任總負責人，決定以岳明國小學童為傳承對象，將「舞劇」簡化

² 港邊社區鄰濱海公路的一處公共空間，包括停車場、半戶外及一樓室內展示空間，二樓作為社區辦公室之用，因所在地點位於嶺腳而得名，『埕』則是期待此處成為一處新的社區公共空間。

³ 陳文瑞也是土生土長的嶺腳仔，約民國六十年起，本地有一群從事木雕刻花的工匠，後來民國七十年左右，因為工廠外移中國加上廉價競爭，外銷市場沒落而紛紛轉行，陳文瑞為其中之一。

⁴ 港邊社區發展協會還包括有港口聚落，當時參與對象設定以港口及嶺腳兩組媽媽教室成員為主，不過因為資源分配等問題，兩邊的意見領袖長期以來便存有心結，連帶影響對社區事務參與的態度。

⁵ 原本已答應要繼續協助的阿才因憂鬱症投海自殺，接洽好的蘭陽舞蹈團黃玉茜老師也因健康因素無法前來，整個計畫頓時無以為繼。

為「舞蹈」，由林張羅編劇、音樂等事宜，並邀請蘭陽舞蹈團林靜怡老師編舞、指導。發展迄今，牽罟舞已成岳明國小的特色，多次被媒體報導，也經常受邀外出表演。

3. 「開門之前：宜蘭在地經驗與北宜高速公路的藝術對話」裝置藝術展

這個展覽係由陳世強所發動策劃，基於宜蘭一群年輕藝術家的創作慾望而舉辦，而「開門之前」這個主題，針對的是北宜高的通車。共有十六位藝術家參展，名單如下：黃增添、陳明才、陳世強、林萬士、陳彥名、沈東榮、陳麗芬、潘勁瑞、賴美惠、陳文智、陳士鉅、黃錦城、陳建興、陳永琛、余宛儒、林映青。展出日期為2006年6月10日至7月30日，期間還辦了兩場座談會。⁶

展覽內容也規劃了由社區多元上工人員和岳明國小學童參與的作品，不過，大致是依著藝術家的構想去執行，並非出自本身想法的創作。這次展覽對社區居民而言，是在平凡無奇的日常生活場所經驗藝術的想像力，也多了些茶餘飯後的話題吧。

4. 來坐阮兜ㄟ椅仔

這是出於對社區日常生活的想像：當你在社區中信步而過，有人在門前台階或稻埕休憩、納涼，見到你便熱情地招呼「來坐喔～」並隨即將椅子或小板凳之類的搬近你身邊「來！椅仔佇遮」。

「來坐阮兜ㄟ椅仔——再生藝術之碳燒工法研習推廣計畫」，基本構想就是招募社區居民以廢棄木頭創作自己家要用的椅子，指導老師是有四十多年木工實做經驗的林永順，大家的創作過程被拍攝、剪輯成記錄短片，同時出版《來坐阮兜的椅仔：無尾港邊一群素人木匠的故事》⁷一書，作者吳小枚出席全部的課程，並深入訪談每一位學員，記錄他們的生命歷程，以見證創作者和他的椅子之間的種種因果關連。

第二期課程由信義房屋社區一家計畫贊助，第三期則由林永順老師向宜蘭社區大學申請以港邊分班的模式開課，上課地點在無尾港工藝坊，第四期因林永順老師將地點改至他個人工作室，遂不再與其合作，之後尚未再開設相關課程。

5. 女性生命記憶手工書

這是宜蘭家庭教育中心主辦的活動，在該中心志工的指導下，藉著團體聚會分享的方式，每個人重新回顧自己的生命故事，並透過書寫、繪畫、縫工等方式來呈現，因為上課時間是在平日的白天，這種時段能來參加活動的只有那些沒有上班的阿嬤們（不是我們忽略阿

⁶ 北宜高速公路於2006年6月16日開放全線通車。

⁷ 港邊社區發展協會有售，每本定價250元，或上港邊社區網站也可瀏覽全書內容<http://www.wwg.org.tw/content.php?path=community/wwg/chair/index.htm&w=960&h=1560>

公，而是活動係針對女性），為了課能開成，我一個個去家中游說、拜託他們來，當時真的沒想到阿嫲們會畫出如此多的驚奇與感動，我也因此成了阿嫲們的「好朋友」。

不過，有點遺憾的是成果展出版的書⁸，我實在不能理解編輯人員的思考方式，別人的部分我就不予置評，港邊社區的部分竟只放了一位參與者的幾頁作品，其他人則連名字都沒出現，那些不識字的阿嫲們高興地拿到原以為要當作紀念的書，翻了幾下，裡面完全看不到跟自己有關的東西，還有人要把書還我，說自己又不識字，拿這本書沒有用，讓我欲哭無淚，覺得很無奈。這種活動不就是在強調每個人的生命價值，怎麼連這種最基本的參與感和成就感都被忽略呢？

6. 阿嫲ㄟ生命之書～阿嫲繪畫班

「女性生命記憶手工書」讓我們驚覺沒上過學、不識字的阿嫲們並非文化藝術的絕緣體，只是環境造成他們缺乏此類的生命經驗。雖然阿嫲們拿起畫筆時總是帶著羞怯和遲疑，我們卻試著打破藝術家才有能力創作的世俗框架，如果每個識字或不識字的人，都有機會藉由創作方式來記錄、呈現自己的生命體驗，這將是最紮實且根植社區的文化藝術活動。因此，我們利用地方文化館的計畫補助，繼續推動「阿嫲的生命之書」，邀集更多阿嫲一起來畫畫，後來也就演變成每週固定聚會的繪畫班，持續至今，並且於2008年在無尾港水鳥保護區解說中心舉辦「歡喜來繪圖——來港邊社區看阿嫲ㄟ畫展」，包括南方澳「老人與海」繪畫班的成員，總共有將近卅位素人畫家的作品，這可是阿嫲們的第一次畫展。

7. 社區劇場

在社區劇場的提案申請書中，第一個問題是要回答「你認為社區劇場是什麼？」我們的計畫書中寫著「社區劇場是一個具有療效的場域，它讓人自身體及內心解放，對別人開放，讓具有公共性的議題在此被碰觸、討論、關心，甚至引發行動；另一個簡單的說法，社區劇場是一個帶來快樂與滿足的地方。」

社區劇場確實讓大家很快樂，每一次上課都笑到肚子痛，不過因為有成果展的時間壓力，包括參與的情形與劇情的產生並非那麼理想，原本期待有不同年齡層的人參加，不過排練時間太緊密，現代人又總是很忙，以致上台的不是阿嫲就是阿公，而且，以「牽罟」作為主軸，為他們輝煌的過去創了一個新舞台，但也讓其他不曾真正從事牽罟的人少了一份團體的歸屬感而卻步⁹。

⁸ 《拍掌舞人生·齊手繪願景》，2005，宜蘭縣家庭教育中心叢書，九十四年教育部補助婦女教育外籍配偶計畫。

⁹ 有一些外地嫁過來的阿嫲們並不熟悉牽罟的整個過程，甚至從未參與過，相對於在本地出生長大的人，她們會覺得自己不懂牽罟，不適合參加演出。

8. 玄天上帝誕辰活動攝影展

本地的信仰中心是主祀玄天上帝的永安宮，農曆三月初三是其誕辰，也是社區居民行事曆裡的年度大事，住在外地的子弟們大都會回來參加活動，而已辦理六年，由每戶人家出兩道菜大請客的玄武全席，也成為一項特色。

在宜蘭社區大學開設攝影班的林宗評老師，主動提議帶領學生來拍攝活動紀錄，甚至並挑選較好的作品約四十幅辦理成果展，並在撤展後將照片贈送給當事人。有專家指導，精彩的照片果然讓影中人倍感得意，不過，問題也來了，有人就抱怨：「我也有出菜，為什麼都沒有我的照片呢？」「為什麼某人有好幾張？」我解釋照片是老師挑的，似乎沒什麼說服力，只能往好處想，表示大家都很樂於參加這樣的活動。

（三）社區產業

稱為「產業」實在是有點太沈重，雖然未來或許不無可能性，不過現階段容或我們以「一種生活的方式與態度」視之吧。

1. 再生藝術

社區推動再生藝術，緣起於多元就業方案的專業經理人謝東育，原從事裝潢設計施工的他，有感於現代物質生活太過奢侈浪費，遂致力於將「垃圾變黃金」，利用廢棄物，透過巧思及創意賦予新的生命。

很難具體說再生藝術是什麼，它應該是一種精神和原則，而且是一個相當高難度的挑戰，因為要改造物之前，必須要先改造看不見的人心，當人有了惜物之心，才會生出如何讓其再生之智慧。

不過，再生藝術也有另人困擾的「副作用」，經常有人或單位來電說家裡有什麼東西要丟棄，希望我們過去回收，事實上，社區並沒有多餘的空間儲放這些東西，也缺乏人力去整理；撿回的東西被閒置，還是跟垃圾沒兩樣，是一種取與捨之間的難處吧。

2. 彩繪石頭魚

一個已經沒多少人從事漁業的漁村還叫做漁村嗎？這樣的斷層下，如何形塑地方的文化特色呢？

向來頭腦機靈又愛動手做東西的唐一秀，受託幫社區想一些可以有「產量」（和「量產」不盡相同）的工藝品。黑頁岩搭建的石板屋是本地傳統建築，不過現在海邊已不復見大

石板，有的都是小小的扁平石頭，一秀取其大（身體）、小（尾巴、眼睛）之組合，黏成魚的形狀，再加上彩繪，便成了獨一無二的石頭魚。

評估認為石頭魚的構想可行，遂向勞委會申請多元就業方案經濟型計畫，培訓上工人員彩繪技藝的過程，是充滿辛苦卻也驚奇處處，原來每個人的內在都有個藝術家，只是需要觸媒去引導。

曾有漁業署的人員表示「港邊社區的一條石頭魚比一尾石斑還貴！」言下之意，也表達對漁村文化轉型的肯定。

3. 「社區與藝術家邂逅」——植物染

宜蘭縣文化局辦理2007年宜蘭在地藝術節時，找來藝術家團隊與五個社區配對，期望能擦出火花，提升社區工藝品的質感，港邊社區也在其中。當時進行的內容是劉雲卿的棉紙撕畫與彩繪石頭魚之結合，以及賴明彬的樹枝蟲結合碳燒處理之漂流木，不過，活動結束後並無繼續發展。

2008年文化局繼續「社區與藝術家邂逅」之計畫，正巧陳文智曾與社區洽談合作推廣植物染之計畫，便以此為主題申請，目前正在執行中。

陳文智現為羅東東光國中之美術老師，在宜蘭社區大學有開設植物染課程，但是他更期待能與社區合作，建置有某種程度規模的染坊，將植物染的技藝（包括染布、設計與車縫等）紮根、深化，不要停留在讓遊客DIY的層次，而是做出真正具有藝術質感的作品，成為一項文化產業。

目前已將植物染結合多元就業方案在推動，到底能做出什麼樣的成績？就留給大家觀察注意吧。

邁向治療性的社區營造

當社區營造遇見藝術，這是一個多方互動、學習的過程。

社區劇場的指導老師賴淑雅，說來港邊社區的經驗對她而言是一場震撼教育¹⁰，她之

¹⁰ 「第一次拜訪港邊時，便被它緩慢的步調和濃濃的『人』味吸引，但也正因為它的人味，讓我的劇場工作在這裡遭遇了前所未有的震撼教育：……，於是，我們離開教室、走進居民的生活現場、勞動現場，在參與和理解的過程中，建立起一種互為主體的關係，此時教與學的兩端才真實看見彼此，劇場也才真正回歸到社區居民身上……」參閱2008社區劇場藝術節節目手冊第7頁，主辦：行政院文化建設委員會，承辦：台灣應用劇場發展中心。

前學的關於劇場的专业在此通通派不上用場。

我是不懂劇場，不過我可以舉個例子，當初排練時有一場阿嬤們在古井旁洗衣服的戲，老師引導他們講對白，要他們討論農曆三月初三拜拜準備東西的事，結果，大家直接的反應就是「三月初三已經過了，這樣講不對！」即使解釋這只是在演戲，對白是為了讓人家瞭解我們這邊有這項活動，阿嬤們還是堅持這樣不合理……，喔，真的很難溝通！

不過，這也正是阿嬤們可愛的地方。他們表演的是自己的生命經驗，真實的經驗。每個人都有自己的故事，那些在人生舞台扮演主角的時刻，不管酸甜苦辣，都是生命記憶中最重要內容，甚至是人格形成的要素。對於不曾從事創作之人，從自己的生命經驗出發最是容易讓人真情流露，同時，藉著回憶的再詮釋，心靈也將獲得撫慰，藝術的治療功效在此。

港邊社區自2000年便提出營造「無尾港生態社區」的發展願景，一般人總狹隘地以為生態社區(Eco-village、Eco-community)就是在講環境生態的營造，其實不然，猶如人要講求身、心、靈的均衡健康，有機體如社區在追求永續發展的同時，也一樣要兼顧生態面、社會面及精神面的和諧發展。我們相信，這是一條有幸福、有價值、有意義、有尊嚴、有品質的永續之路。

用簡單一點的說法，這些年來，我們逐步履行的是對未來生活方式的承諾，是人類共同的未來，在生態面：尊重自然，和諧共生，遵循一個生命地球的原則；社會面：慢食，樂活，手作實踐，活絡在地經濟，希望讓經濟的主控權回到社區群體，降低工業化、集中化的影響；精神面：期許住在這裡的人都能對彼此付出無條件的愛與關懷，人生最終追求的是非物質上的充裕與成功。

這樣的社區營造是在修復我們的生態環境，促進社會品質，提升心靈成長。易言之，這是有治療性的社區營造。

藝術，作為社造美好且永遠之紀念

某次社區幹部聚在一起討論事情，我拿出一幅畫，告訴阿牛那是他母親畫的，他怎麼也不肯相信，我請一位阿嬤作證我沒騙他，他才帶著不可置信的語氣說：「那一定是老師牽她的手畫的，她怎麼可能畫出這樣的東西！」證人在一旁又補充說：「我們都是自己畫，老師沒有幫忙！」他才放下懷疑，認真地欣賞起媽媽的畫，還告訴我們說這張畫應該要裱起來。

另一次，「來坐阮兜ㄟ椅仔」舉辦成果展，阿牛的媽媽也來到現場，看到阿牛的作品，媽

媽倍感驕傲地用台語說：「我那不知阮阿牛遮擎，擱會曉做椅仔！」據說，她回去後便週知左鄰右舍，叫大家去看阿牛做的椅子。

這當然是真人真事，阿牛當時已年過六十，他母親也七十好幾。藝術，為他們帶來新的生活經驗與生活記憶，年齡一點也不是問題。

社區營造是一種信仰，它以昭告未來更美好的生活，讓人信服、仰慕。信仰的內涵不能單單停留在固守傳統，還要開創納入有價值的新元素。藝術，則是表達這種信仰生活的儀式。港邊社區與藝術相遇的種種歷程，是一種里程碑，供人回顧、勉勵、教導、學習，亦是推動社造美好且永遠的紀念。

附件：

港邊社區藝術歷程大事年表：

起始年代	工作內容	補助單位	參與者/備註
2001～	牽罟舞劇	農委會	陳明才、游源鏗
	牽罟舞	文建會	林靜怡（蘭陽舞蹈團）
2001	生活手工藝	農委會	葉錦純
2005	願景館空間設計	文建會	張荷月、盧建聰
2005	女性生命記憶手工書	教育部	宜蘭家庭教育中心志工
2006	來坐阮兜ㄟ椅仔	文建會	林永順、謝東育
2006	「開門之前」裝置藝術展	文建會	陳世強等十六位藝術家
2006	公共藝術空間再造	文建會	沈東榮、陳彥名、陳世強、黃增添、陳世鉅
2006	彩繪石頭魚	勞委會	唐一秀
2006	阿嬤ㄟ生命之書	文建會	張荷月
2006～	阿嬤繪畫班	社區自籌	游淑玲
2007～	再生藝術	文建會 勞委會	謝東育
2007	簡易木頭玩具製作	勞委會	林正文
2007	玄天上帝誕辰活動記錄攝影展	社區自籌	林宗評及其學生
2008～	社區劇場《港邊阿嬤ㄟ生命故事》	文建會	賴淑雅、陳淑慧、趙懷玉
2008～	岳明國小玩具工坊	教育部	唐一秀、林貴美
2008～	植物染	宜蘭縣文化局	陳文智、林毓桓

實踐生活美學的藝術聚落：雲淡風輕的花園新城

楊浴雲

臺灣蘭溪人文自然發展協會理事長

一、前言

座落在新店新烏路上的花園新城社區，歷經了將近40年的歲月洗禮，透著時光流逝的滄桑，由於她獨特的自然環境與人文氛圍，從以前到現在一直是藝文工作者的理想天堂。

在這裡聚集了數十位的藝術家（包括繪畫、陶藝、雕塑、裝置、攝影、篆刻、音樂、舞蹈、藝術治療、花藝、茶道），這些藝術工作者居住在這裡，生活在這裡，他們扮演藝術家與居民的雙重角色，藝術就是生活中的一部分。

筆者從事藝術工作，從2002年開始在社區推動社區營造，在如此充滿人文氣息、藝術資源豐富、藝術人才充沛的社區，如何善用社區資源的優勢去推動社區工作，如何凝聚居民共識與認同，藝術如何更融於生活中，藝術工作者與居民的關係又如何……在這六年中社區歷經各種議題的改革推動，社區工作逐漸步入正軌，藝術工作者及藝術行為在這樣的社區環境中有什麼能量及影響力？筆者透過自身這幾年的社區營造經驗，將完整的歷程以省視的心情重新回顧，提供分享。

藝術的可貴在於和日常生活打成一片，趣味的發生可以將人生之旅加以美化。（奚淞¹心與手：寫心經·畫觀音 2001）

二、渾然天成的藝術聚落

在民國57年的時候，名建築師修澤蘭以她專業的建築美學素養打造了「花園新城」的理想國。社區有自己專屬的巴士、超市、幼兒園、教堂、游泳池、遊樂場、苗圃、老人公寓等設施，生活機能齊全，加上自然景觀和植栽都有超水準的設計和考量，幾經歲月累積，更突顯優雅的生活態度與人文風貌。

¹ 奚淞，藝術家，嗜靜、愛手藝，長年來潛心繪作，繪畫即修行。著有《三十三堂札記》、《自在容顏》等畫冊。好友李賢文形容他「不俗即仙骨，多情乃佛心的本性。」

但隨著時代的變遷，滄海桑田，花園新城歷經絢爛歸於平淡，由於新城實業公司財務發生了困難，造成花園新城後續無法正常管理，以致於日漸的破敗和不堪。不幸中的大幸是「翡翠水庫」水源保護區的禁建條例，使得花園新城仍然保有最自然的生態景觀及大片的綠地。另外，由於地處山區，一年四季呈現不同的迷人風情，自然的綠意與寧靜的氛圍，加上房價直直落，藝術工作者和文字工作者才有機會大量入住社區，當這些不甘寂寞的浪漫主義者在社區內流動時，藝術的風也悄悄吹起。他們以精采、浪漫、豐富的人文藝術融入原有的社區風貌，經過歲月的沉澱，看似雲淡風輕，事實卻是獨特又深具內涵。

花園新城藝術環境的形成，有二點最主要的原因：

1. 獨特的居民特質，形塑獨特的社區文化。

當初花園新城開發時，由於建商的刻意經營，以高品質生活環境為發展目標，所以入住社區的居民都有不錯的素質（政商名流、社會精英、教育人士、藝文聞人）。這一群人有一定的文化素養與生活品質，對於藝文欣賞自有品味，也許是受中國士大夫觀念影響，琴棋書畫是陶冶生活必需的元素，也是代表社會某一階層的生活模式，因此居民本身對於藝文活動都樂於參與支持。

2. 居民藝術家自發性的藝術活動

花園新城和其他社區最大的不同，在於藝術工作者就居住在這個社區，這裡不僅是生活，也是他們活動的場域，所以時常有即興性的藝文表演或展示在這些藝文工作者的住家，與者多是彼此「認識的朋友和鄰居」，藝術活動其實也就是社區部份居民的日常生活。這些活絡的小團體帶動社區的藝術氛圍，也使藝文工作者彼此認識交流，這些藝術工作者和社區外其他藝術團體也多有聯繫，當有活動時，這些藝術工作者彼此一呼百應，比其他社區容易許多。

三、回顧社區藝術活動的脈絡

（一）1991年始於「起舞」

有水的地方，就可以

相思

有山，便有人對坐

黃昏

——張香華²·碧潭流泛 1991

1. 「起舞」的源由及形成

1991年由藝術家張永村³策畫的社區藝術活動，名稱為「起舞」，這是由花園新城社區一群從事藝術文化工作者「非主題性」的藝文展演；包括繪畫、雕塑、陶藝、攝影、花藝、服裝設計、裝置、詩文等項目，參加的藝文工作者包括董敏、全會華、洪文堯、洪玄穎、洪麗芬、洪麗英、張香華、莊普、莊昀、湯瓊生、張麟、彭康隆、黃惠美、管管、鄭水萍、劉經倫、鄭承偉、鍾寶雲、盧明德、盧之昀、林媽利、ANKE、ERIC、LUZI等數十位中外人士。

這個藝術活動的發想，開始也是由三個藝術工作者的家庭（莊普、李銘盛與吳瑪俐、張永村）一起討論而產生的。當時的討論只是為了發掘更多元化的展覽形式及空間，一種有別於都會畫廊、美術館的展覽空間，在那個時代這是一種新的思維及做法，立刻在社區引起很大的回響與支持。但這個自發性的社區藝術活動從發想到執行歷時三年（1989-1991），可見要將社區內藝文界的精英們聚集在一起是一件多麼不容易的事。

2. 社區文化的形成

花園新城位於接近都會的郊區，居民都不是原土地的原住民，和舊時的村莊不同，是非血源的人為「聚落」，凝聚力量來自共同利益，除了薄弱的法規約束，「自發性」成為重要的主導力量。而在那個時代，社區活動往往因為居民的異質性、疏離感和不信任心成為最大的阻礙。花園新城克服了這一點，用藝術文化的柔軟及美感打開了居民的「心門」，而根據「起舞」活動的發起人說，在這之前為了活絡社區的藝文活動，幾年來他們就時常有一些即興式的展示及表演活動，與者多是彼此認識的朋友和鄰居，這次「非主題性展示」則會有一個「中心展示場」。由於這個文化活動由私人小眾性轉變成公開大眾性，社區文化的特質已然形成。

² 張香華，詩人，社區居民，著名文學家柏楊的夫人。她是一位出色的詩之使者及朗誦者，被譽為「絲」一般的詩人。著有詩集《不眠的青青草》、《千般是情》……等。

³ 張永村，1957年生，當代藝術家，出版《第九藝術》等書。

3. 公部門力量介入協助

考「起舞」藝文活動的出版物，文中提及當年臺北縣長尤清親蒞會場致詞嘉勉，盼望此一藝文活動能成為北縣各社區的典範；文建會郭為藩主委，更希望將類似的藝文活動推展到全國其他社區，期許十年二十年後，臺灣也可以有「亞維儂」（Avignon）⁴的出現。17年後的今天，再看看臺灣社區的蓬勃發展，「亞維儂」（Avignon）⁴的夢想實現了嗎？

（二）1999年 臺日藝術交流的「藝術真說 生活真說」

自然·藝術·生活·散步

從1991年「起舞」後經過了八年，第二個自發性的藝術活動又蘊釀成熟，這是由藝術家李銘盛⁵一手策畫執行，把純粹的藝術創作融入社區常民生活的精采展演。這個展覽和「起舞」最大的不同在於「起舞」有一個「中心展示場」，

而李銘盛的「藝術真說 生活真說」是以整個社區加上周邊農家的範疇為展場，這又是一項新的嘗試，誠如李銘盛所說：「社區的藝術文化活動是最直接、最容易將藝術文化注入社區居民生活的方法」。「藝術真說 生活真說」活動為期將近一個半月，參加的有景山健、伊東篤宏、平林薰、前沢知子、安田佐智種、辻耕、細木由範、吳菊、柯淑芬、鄭平、許村旭、連慧玲、鄧玉麟、全會華、富田俊明、上村豐、莊普等十餘位臺日藝術家。其特色及影響：

1. 異國藝術文化交流

這個展覽邀請了數位日本的藝術工作者來到花園新城居住、生活、創作、散步在這個環境中，同時也和社區的居民藝術工作者互相交流。

1998年這次（前後至日本已有十次以上）在日本橫濱美術館展覽，滯留了三個餘月，居住在日本藝術家朋友們的家。他們介紹我認識他們的家人、朋友給我，讓我更為深入體驗日本人的生活文化、社會文化的變動，也看了很多藝術家的作品……我希望能將這份分享給我的朋友、鄰居們，甚至於我的國民，因此激起了我策劃這次展覽的理由，不管我說得多有意思，描述的多精采，都不如邀請他們來和我們一起生活，一起製作作品展覽來的直接和有意義。我也期望自己能將前面我所提到的感受、經驗和快樂集合在一起，來策劃這次的展覽，分享各位。（李銘盛 藝術真說 生活真說 1999：9-10）

⁴ 位於法國南部普羅旺斯省的亞維儂（Avignon），是一處具有歷史的古城，如今的亞維儂則以每年七月所舉辦的亞維儂國際戲劇節聞名於世，有許多藝術活動。亞維儂戲劇節為法國一年一度的藝術盛會，每年夏天，來自各國的表演團體都齊聚於亞維儂演出。

⁵ 李銘盛，當代藝術家，他要讓藝術俯拾即是，提升地方藝術、從社區、生活做起累積新文化。

2. 無疆界展場呈現

即使是在1999年，這種展覽的形式在臺灣也是一個新的嘗試，沒有中心展場，而是以策展者李銘盛家為中心，展覽場域都在二公里半徑之內，包括：田野、公園、森林、溪流、小山丘、游泳池、農舍、花園新城空屋、新城實業大廳、幼稚園、大樓樓梯間、屋頂。當時這種有趣的展覽形式，的確帶來許多視覺效果和展出的豐富性。

3. 藝術對社群生活的影響

當藝術的行為在生活中產生，當藝術作品在生活場域中呈現，居民在社區行走或在住家的樓梯間、路邊空屋、公園綠地隨時都會看到這些創作，即使是在花園新城這樣一個藝文素質較優的社區，居民的反應也呈兩極化。因這個展覽以裝置藝術居多，而現代藝術作品和傳統藝術有很大的差異，如何讓居民近距離的來認識與欣賞現代主流的裝置藝術，應該是這次藝術活動的主要目的。

現代藝術作品和往昔的藝術有很大的不同。它使用的材料和形式有很大的改變。不像以前的水墨畫、油畫而已。今天的現代藝術文化作品使用的素材（材質、表現、題材……）和裝置呈現藝術作品的方式越來越接近現代人的生活方式，但是對現代一般社會大眾卻愈離愈遠愈陌生。由於沒有良好的管道和機會給予接觸教育，難免一般社會大眾對今日現代藝術文化會愈來愈疏離和難懂。（李銘盛 藝術真說 生活真說 1999：10）

（三）2002年 走進社造的「回首蘭溪」

一條溪

幽靜如蘭

流自歲月青翠的峰頂

日夜唱著芬芳的歌

成就了一座花園

新城的風雅

實現了追求自然的人

放跡山林

逐水草而居的美夢

——蔡川⁶· 蘭溪之歌 2002

「回首蘭溪」可說是花園新城走進社區營造的開始。

⁶ 蔡川，詩人、畫家、社區居民，《詩語飛翔》專欄作者、秋水詩刊執行編輯，曾獲多項詩、散文及小說獎，出版多本詩集。

2002年社造概念進入社區，有一群熱情的居民努力向公部門爭取資源，使花園新城成為文建會輔導的營造點。從社區營造的角度來思考，如何運用社區的藝文資源來帶動居民對社區的關心及發展（包括社區組織及社群）。所以在2002年的12月透過藝術家莊佳村⁷的策畫，邀請社區內23位藝術工作者一起來為社區的「水議題」發聲。舉辦了一場以「水議題」為主題的展覽——「回首蘭溪」，展出作品有油畫、水墨、陶藝、雕塑、皮雕、水彩、壓克力、粉彩、浮雕、攝影。參加的藝術工作者有全會華、李吉政、李悅寧、吳菊、周義雄、周楊、段安國、莊佳村、莊明能、莊普、蔡川、董敏、彭康隆、湯瓊生、楊雲、蔡永和、廖東坤、管管、鄧玉麟、賴哲祥、Gordon、Scott等。

「回首蘭溪」和之前的藝術活動在策畫上有明顯的不同：

1. 「議題性」的藝術活動操作

在社區中當有議題發生時，用藝術活動來凝聚居民的共識，這和之前純粹性的藝術展演是不同的，我們稱之為「議題性」的藝術活動。例如社區中流浪貓狗的議題，我們用「動物物語」畫展結合其他「介紹自家寵物」、「動物法庭」、「高齡寵物的醫療照顧」等活動來讓居民了解社區流浪貓狗的問題。這種操作是比較活潑、輕鬆、柔性、呈現美感甚至包含教育的作法。從2002年開始，社區時常以這種方式來突顯社區的議題。

2. 藝術帶入社群的策略

「議題性」的藝術活動，除了居民可欣賞藝術作品外，更設計了針對議題的活動，例如「回首蘭溪」除了藝展之外，更有許多配合的活動。例如：為了讓居民了解社區水源的真象，設計了「社區影像工作坊」、「溯溪親水活動」、讓兒童能親近水源而設計的「蘭溪律動工作坊」。這種以藝術元素置入社區營造的策略操作，出奇的獲得很大的回響與效益。因為這些社區議題是和居民息息相關的，居民會被這些他們所關心的問題吸引，進一步來配合設計好的藝術活動。例如「社區影像工作坊」是由社區的攝影家帶著居民來玩攝影，除了技術性的指導，更有攝影美學講座，而最後的攝影作品聯展主題是「蘭溪」，所以居民參加了影像工作坊，除了可以玩攝影，更可以了解蘭溪水源的狀況，達到主辦者的目的。

四、藝術融入社群生活的現象

（一）、純粹藝術與社群的關係

⁷ 莊佳村，1942年生，當代藝術家，花園新城居民，油畫、粉彩，近年專攻人體畫。

1991年的「起舞」和1999年的「藝術真說 生活真說」在藝術上的呈現是純粹性的非主題性創作。前文所提及花園新城居住的藝術工作者，大部份在專業領域都有個人的知名度，在作品的呈現上有明顯的個人風格。記得某一年的一場藝術活動，有一位藝術家他的藝術作品是把社區裡某一條路樹都用各種花布包裹起來，樹和樹的間距都用衣服做連結，這一個作品在社區裡引起很大的爭議，居民反應晚上都會被嚇到，不敢出門。這一事實反應出藝術對大眾是有距離的，而這種狀況在美術館或畫廊都不會有問題，因為在那些特定的場域參觀者是有選擇而是主動有準備的，當藝術的展場在社區中時，在與居民溝通與教育上就需要多費心了。當然，藝術的領域非常廣，包括精緻藝術、通俗藝術和民俗藝術，如果把不同的藝術元素加入社群生活中，會不會在藝術的認知上更平易近人？由於這種考量，後來在藝術活動中也就加入了生活美學的學習元素。

（二）、搭起藝術與生活美學的橋樑

2004年在社造腳步的催促下「蘭溪人文自然發展協會」（以下簡稱蘭溪協會）正式在社區成立，從此「蘭溪協會」開始擔負起推動花園新城藝術活動的使命。在「蘭溪藝文中心」有不定期的藝展及講座，例如：有和三義藝術家交流的精緻藝術「三義的長寬高木雕展」；通俗藝術的「浮雕畫展」、「管管詩畫展」；民俗藝術的「創意燈展」、「21國面具展」、「世界斗笠展」；表演藝術的「表演與生命」；攝影藝術的「茶煙」展和各類創作發表。當然有更多生活美學的學習課程，例如：「野草盆栽」、「遊藝粘土」、「自然素寫」、「創意發想」、「裝置藝術」、「彩繪馬賽克」、「自然素材創意」、「觀看攝影」、「古典音樂聆賞」、「秀峯茶書院」、「蘭溪小學堂」、「蘭溪部落日」等。這些食、衣、住、行、育、樂這些生活中的精緻美學拉近了居民和藝術家的心靈距離，也讓居民藉由生活美學這個橋樑，更能接近欣賞藝術。前文建會主委陳其南曾說：

美感不是只存在於孤立的藝術殿堂，而是可以藉由社會裡的每個人，透過參與社區生活空間與景觀美化的改造工作，從身體與空氣的互動，成員與成員之間的情感交流中，社區的審美共同意識逐步形成。（陳其南 打造我的藝術家2005：1）

2005年「打造我的藝術家 歡迎你來串門子」，就是藝術家與居民一起玩出來的計畫，從「創意發想」的課程開始到「木工遊戲」「彩繪馬賽克」的實作，居民還真的把車庫彩繪成一幅畫，為自己的家設計了各式各樣的創意椅子。

2006年蘭溪協會加入勞委會的多元就業方案，力推「文化體驗」一日遊，體驗的內容除了自然生態外，與社區藝術家面對面的「藝術《家》參訪」成了特色與重頭戲。這是把參觀者帶入藝術工作者的家，認識藝術工作者的作品、創作環境、創作理念及生命過程。這樣的「藝術體驗」是很難得的美學教育，想想看，一般在藝廊或美術館面對藝術創作時，都是觀

賞者單向的面對，對於創作者一無所知，對於作品的了解也有限，但如果有機會直接面對藝術工作者，掀開藝術工作者的神秘面紗，對於藝術創作會有比較實際的了解，有些問題可以直接請藝術家解說，這也算是另類藝術教育吧！蘭溪協會多年來在精緻藝術與生活美學的學習上搭起一座橋樑。

（三）藝術家居民的角色轉換

1. 藝術家是「社群藝術」的火車頭

花園新城因為公共空間都屬於原建設公司（新城實業），所以在土地使用取得上有很大的困難，因此公共藝術這部分，幾乎無法施展。但是社區的藝術家在社區辦活動的時候，依然閃爍耀眼，例如：每年的大型文化節「花蟲季」，藝術家們和居民共同投入，玩得痛快，無論是節目編演、舞臺的設計、空間的裝置藝術都共同與，而這些裝置藝術由藝術家發想再由社區居民大家一起協力完成，如2006年的竹編藝術（藝術家、竹編達人、社區園丁、世新大學同學）、2008年的「方舟」、「彎月螢光」（藝術家、蘭溪協會、居民、社區園丁）、「家庭樹」（布工達人、居民、蘭溪協會）都是不錯的群體創作案例。

另外2007年「與生活藝術家戲遊」安排了（1）莊普（橫向平空追彩風—工作室小品展）、（2）管管（飲詩男女—吟詩、玩詩、穿詩）、（3）趙崑秀（生活有茶趣）、（4）蔡永和（蒔花拈草之吉光片羽）、（5）彭康隆（書畫與茶的對話）、（6）莊佳村（人體藝術之異想世界）。這些的藝術活動包繪畫、吟詩、茶趣、水墨、影像和盆栽，而當這些藝術家的角色是居民也是美學教育家更是藝術指導者時，他們發揮的影響力可使社區的藝術能量增強，與居民感情有良好的媒合，對居民來說遙不可及的殿堂藝術拉近了距離，在生活中呈現。

2. 藝術家身為策展者或營造員的迷思

有人說藝術家最會享受孤獨的美感，換句話說就是藝術家不適宜做為公共事務的帶領者，很奇怪的就是在花園新城所有的策展者和營造員都是藝術工作者，到底由藝術家來擔任這類的工作理想不理想？從「藝術真說 生活真說」的策展人李銘盛的出版品摘錄他的感想：

我每天工作將近十九個小時，從早上五點起床開始，直到晚上11-12點，通常一邊睡覺，一邊思考。計劃中的細節和要如何向贊助者訴說這個活動的意義，才能游說他們的幫忙……。有人會說：「您應該聘請幾位助手幫忙。」「是的。我也希望，可是苦於沒有經費，苦於沒有願意者……」開幕在即（只差一天就開幕前記者會）的時候，還有藝術家才要提計劃。請問各位：「這個時候是提計畫的時候嗎？還是要完成作品的時候？」還有的藝術家還沒到。請問，如果您是這個展覽的展覽策劃，您的感受、您的想法會是如何？……。（李銘盛 藝術真說 生活真說 1999：32 33）

看他書裡的紀錄，充滿無奈、抱怨工作的忙碌、經費壓力及缺少人手幫忙，之後由於「藝術真說 生活真說」辦得太精采有人希望他能繼續辦，他說花了太多的時間和積蓄，無力再辦。

而身為社造工作者的筆者，也感受到忙碌的社區工作對藝術工作者來說是對藝術生命的斷傷（太多煩瑣的行政事務及時間切割）。當然，社區工作是一種理想，它是長遠持續而深遠的，尤其藝術文化的東西更是一點一滴累積在時間的刻痕裡，雖然藝術家常常會展現出他們非理性的熱情及追求理想的特質，但如何在付出熱情的同時和在自己藝術的領域裡取得平衡，是需要好好考量。社區工作和藝術策展應該都是專業領域的工作，如果公部門可以尊重專業，給予更大的空間和資源，相信更多的藝術能量能結合，更精采的社造員會願意承擔這份工作。

尾聲

回顧從2002年至今，社區歷經各種議題的改革推動，社區工作逐漸步入正軌，一切欣欣向榮，如果說是個奇蹟，筆者寧願相信是藝術的能量默默的醞釀發酵，居民自發性的覺醒，進而帶動社區的活力和希望。

一個雲淡風輕的藝術聚落，利用延綿不斷的生活美學教育，活得平淡又精采，進入社區看不到任何藝術社區的標記，沒有公共藝術，沒有亮眼的公共空間裝置，但藝術文化像空氣般在這裡流動，到「蘭溪藝文中心」隨時可看到精采的展覽。只要你願意「生活美學」隨時可體驗和學習，藝術深植於生活中，自然而深刻。

現階段藝術之於花園新城，就像穿衣吃飯般的平淡，萬分期待有更大的藝術火花在這裡燃燒，花園新城有足夠的能量成為臺灣最具質感的藝術聚落，希望這個夢想在有心人士的努力下有一天可以實現。

參考資料：

- （1991）。〈起舞〉
- （1999）。〈藝術真說 生活真說〉。李銘盛藝術工作室。
- （2003）。〈回首蘭溪〉。
- （2005）。〈打造我的藝術家〉。蘭溪協會。
- （2005）。〈舊城 新生 心希望〉。蘭溪協會。
- （2007）。〈回家真好〉。蘭溪協會。
- 張念陽（2008）。《夢想力》。台北縣：野人文化出版社。



圖1：1991年「起舞」的出版品



圖2：藝術家李銘盛的裝置藝術



圖3：2002年「回首蘭溪」藝展



圖4：藝術家彭安安的竹編創作



圖5：花蟲季活動「曲水流觞」舞臺設計



圖6：社區藝術家的表演



圖7：2004年「蘭溪協會」成立，提倡生活美學



圖8-1：「家庭樹」裝置藝術針線製作群



圖8-2：「家庭樹」裝置藝術製作小志工也是工作好伙伴



圖8-3：「家庭樹」裝置藝術快樂的按下手印



圖8-4：「家庭樹」裝置藝術大工告成



圖9：2008年「方舟」裝置藝術



圖10-1：2008年「放眼春天」裝置藝術



圖10-1：2008年「放眼春天」裝置藝術



圖11：裝置藝術真好玩，大家一起來玩



圖12-1：「彎月螢光」裝置藝術，藝術家進行上漆的工作



圖12-2：「彎月螢光」裝置藝術，需要社區園丁朋友一起門陣幫忙



圖13-1：蘭溪藝文中心的「21國面具展」



圖13-2：蘭溪藝文中心的「三義木雕展」



圖14：蘭溪藝文中心的美學工場「彩繪馬賽克」



圖15：蘭溪藝文中心的美學體驗「我愛非洲鼓」



P16：蘭溪藝文中心的民俗藝術「世界斗笠展」

夢想社區案例報告

廖志強

夢想文教基金會執行長

報告大綱

一、夢想的開端——建造理想家園

「想在自己的家鄉建造一棟好房子」就是這樣的一個夢想，開啟了「夢想社區」的營造之路。位於台北盆地東南邊的汐止，擁抱山水，環境優美，加上開發已有數百年的歷史，可以說是人文薈萃的好地方。只是後來過度的商業開發，讓淹水成了揮之不去的惡夢。

二、打造藝術聯合國——融合文化藝術的生活

淹水有疏洪工程可解，汐止住民對鄉土日益冷漠的情感卻無法靠硬體工程恢復。「夢想社區」用行動走出另一條路，以「藝術文化」找回人們內心的感動。「社區慶典藝術踩街」讓社區居民在藝術創作過程裏緊緊結合在一起。

三、用心生活——為理想堅持

為理想堅持「面試」關卡，徹底實踐「美好生活，從付出開始」，參與是新住民的第一道關卡，學習付出是他們身為夢想社區居民的終身課題。

四、打開心房——擁抱美麗寶島

「夢想社區」的 生是起步。讓藝術文化可以在社區深耕，豐富生活內容，激發無限創意，這樣的理念應不分國籍、男女、地域、族群。學習分享，open mind，深入台灣的每一個

角落，部落或鄉村，大家一起打造理想的社區環境和文化，為一個安定美好、長久居住的家園共同努是，讓台灣成為一個內外兼具的美麗寶島。

眷村開門：再談空軍三重一村保存的藝術介入行動

董俊仁

台北縣眷村文化協會總幹事

「三重市眷村文化園區營造行動」是民間自發的眷村保存行動，近4年來這個行動持續攪動了一村眷戶、工作小組、民間社團、輿論媒體與地方政府，積極促成不同族群與群體之間的對話與理解。「三重市眷村文化園區營造行動」是眷村文化保存營造運動，也是三重市的都市文化邊緣戰，「空軍三重一村保存」工作企圖提供市民反思之鏡，透過參與式行動藉由聆聽、理解與尊重不同群體的生命經驗，試煉出市民開闊、包容的胸襟。我們努力為三重市留下一座眷村，留下眷村人的生命經驗與三重城市的歷史記憶，透過保存行動的努力，翻轉外界的三重觀點；進而讓留下來的眷村成為族群和好之地，成為文化、藝術、公益之村，改造自己的故鄉（眷村與三重市）成為一處多元、包容、活力、適居的好地方。本文試圖從臺灣戰後新移民社區保存、國軍眷村保存情勢理解「眷村保存」背景，探討97年年初迄今的保存行動（或有藝術介入）與挑戰：「眷村迎春」、「三重。眷村。工作假期」、公告搬遷與因應行動，再展望未竟之路。

戰後新移民社區保存

96年11月國家文化藝術基金會來信邀稿，希望我談談空軍三重一村保存行動與藝術介入社區相關的經驗。「三重市眷村文化園區營造行動」是社區營造行動嗎？我想應該是，我們為了推動保存空軍三重一村、營造「三重市眷村文化園區」，陸續獲得文建會、信義房屋等相關單位「社區總體營造」計畫經費補助，理念與實踐不出社區總體營造推動十餘年來的精神與經驗，所以將「三重市眷村文化園區營造行動」認定是「眷村」的「社區營造」應可被認同接受。然而，「三重市眷村文化園區營造行動」是「社區藝術」行動嗎？我不禁有些疑慮，空軍三重一村保存行動過程雖然舉辦過各式各樣的社區藝術文化活動，但以「社區藝術」角度觀察，似乎未必符合主流觀點的認可。空軍三重一村被外界注意到可能與「公共藝術」有關係，應該是從95年10月獲得文建會補助辦理「眷村開門——三重市眷村文化園區公共藝術行動」開始，國藝會的邀請也引發我們開始思考「眷村保存」與「社區藝術」之間的關係。

〈眷村開門——空軍三重一村保存的藝術介入行動〉一文在97年12月交稿，刊登於國家文化藝術基金會「創意ABC網站」¹，該文描述回顧了空軍三重一村保存背景、相關藝術介入社區行動——三重市眷村蚊子電影院、空軍三重一村回憶錄發表會與臺灣眷村影像展、眷村開門公共藝術、當社區碰上藝術研討會，並探討展望一村保存未竟之路。97年6月21日國藝會「在地實踐——社區vs藝術的參與式對話」系列座談會第5場「藝術進駐與歷史重生」，在我的邀請下來到空軍三重一村舉辦。該場邀請了澎湖篤行十村與南投中興新村2個「戰後新移民社區」案例前來交流。我依國藝會擬定之議程為座談會試擬了5個討論議題，提供與會者參考討論：

1. 「戰後新移民社區營造」對於臺灣歷史文化的意義為何？
2. 當前時勢「戰後新移民社區營造」以藝術介入的可能性？
3. 藝術介入對於「戰後新移民社區」歷史文化重生的作用？
4. 藝術介入「戰後新移民社區」與介入其他社區有何不同？
5. 藝術介入「戰後新移民社區」對週邊社區產生作用為何？

上述5點提問，是從「戰後新移民」歷史保存營造對於當前臺灣社會意義所提出的思索，其具體化行動則可從島嶼各地的保存行動案例進行觀察與分析。「藝術介入」作為保存行動的可能選項之一，案例經驗顯示「藝術介入」確實在「戰後新移民社區」特殊歷史文化條件上，對於保存營造工作的推展可以施展出特殊的魔法。回顧臺灣文化資產與城市記憶保存的歷史，從85年臺北市十四、十五號公園預定地「反對推土機運動」開始，臺灣各地陸續開展多起面對戰後政治與城鄉移民社區歷史保存的行動。87年臺北市政府成立「中正297號公園（寶藏巖）拆遷安置專案小組」，決議「先安置後拆遷」、「原地安置」，將寶藏巖違建聚落朝向「聚落公園」保存營造，90年改由文化局主政籌設「寶藏巖共生聚落」。「眷村」之外，尚有公有宿舍保存行動，如：臺中縣霧峰光復新村、南投縣中興新村、臺北市山仔后美軍眷舍、天母白屋、錦安里林務局眷舍、新竹市北院……等。

「眷村保存」行動與上述違建聚落、公有眷舍保存，同樣被限制在國有資產相關政策法令之下，復需面對家園社區公共轉化、住戶安置文化傳承、城市記憶時代見證、聚落空間保存再生、公有資產使用管理等課題。隨著國防部拆遷眷村時程已近尾聲，目前臺灣各地「眷村保存」行動風起雲湧，包括：臺北縣三重市空軍三重一村、桃園縣中壢市馬祖新村、龜山鄉憲光二村、臺中縣清水鎮信義新村（中社遺址）、臺中市眷村文化館（貿易七村）、雲林縣

¹ 國家文化藝術基金會「創意ABC網站」 http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?ser_no=153

虎尾鎮建國一村(竹籬笆文化公園)、臺南市志開新村(水交社眷村文化園區)、高雄市左營區海光三村(眷村文化館)、高雄縣鳳山市海軍明德班、屏東縣屏東市勝利新村與崇仁新村、花蓮縣花蓮市美崙溪畔將軍府(復興新村)、澎湖縣馬公市篤行十村等，都有推動「眷村文化園區」的行動。更基進者，甚有推動反對眷改認證與「眷村活保存」之案例。其中，空軍三重一村²、澎湖篤行十村³與桃園憲光二村⁴皆有以「公共藝術」介入「眷村保存」的工作經驗。

眷村作為集合式居住類型，即具有「領域感」意義，「竹籬笆」一詞即表徵眷村從家戶到巷道再到村外之多層次領域感的存在。由於眷村長期的封閉感，造成週邊鄰里與外界對於眷村感覺陌生，因此當前多數的眷村保存行動皆透過舉辦一系列對村外社區與市民開放的活動，以邀請更多市民一同參與、瞭解、關注眷村保存工作。如，縣市政府舉辦之「眷村文化節」，活動內容包括：蚊子電影院、座談會、影像展、公共藝術展、研討會、老歌晚會、美食展與動態展演活動等。於眷村舉辦藝文活動的目的，係為累積參與義工能量與保存行動能見度，進而促使眷村從一處好品質的封閉型社區環境，逐漸轉變成為一處富涵歷史文化的公共空間，諸如：桃園縣政府於中壢市馬祖新村與龜山鄉憲光二村、高雄縣政府於鳳山市海軍明德班、高雄市政府於左營區海光三村皆曾舉辦「眷村文化節」活動。

相較於臺灣各地眷村保存工作經驗，「三重市眷村文化園區營造行動」是由民間發起，地方政府雖表示樂觀其成，但未曾積極介入推動保存營造工作。93年至97年間，工作小組與自治會因應於不同時期保存行動情勢需求，陸續在空軍三重一村策辦了對內凝聚與對外邀請的活動，諸如：2005、2006、2007「三重市眷村蚊子電影院」、「再現空軍一村——三重市眷村文化公園規劃設計工作營」、「空軍三重一村回憶錄發表會與臺灣眷村影像展」、「蛻變展翅——文化空間營造與地域光榮運動研討會」、「2006少年遊——眷村文化歷史探索隊」、「14堂「後竹籬笆時代——眷村文化園區營造論壇」、12堂「眷村再生——文化資產新生命論壇」、「眷村開門——三重市眷村文化園區公共藝術行動」、「當社區碰上藝術」研討會、「眷村迎春——空軍三重一村迎春揮毫與福氣娃娃教作活動」、「三重。眷村。工作假期」，並與三重社區大學合辦96年3月至7月「眷村講堂」春季班4門課程。

² 「眷村開門——三重市眷村文化園區公共藝術行動」<http://citynoland.net/sanchong/>

³ 國家文化藝術基金會「創意ABC網站」。范光男。〈以澎湖篤行十村閒置空間活化再運用——「神遊」一巷五號空間2007藝文特展〉http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=162。林圓庭。〈藝術進入澎湖眷村文化保存區的態度與動機〉。http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=161

⁴ 憲光二村創作進駐行動實驗<http://blog.yam.com/mphonor/article/6410174>

國軍眷村保存情勢

回顧臺灣眷村文化保存歷程，民國85年臺南市北垣社區在學界的協助下展開眷村文化保存工作首例，86年新竹市文藝季以「竹籬笆內的春天——新竹眷村的故事」則開創地方政府辦理眷村文化計畫先聲。88年信義新城改建完成、四四南村眷戶遷出，由加拿大人史康迪與文化界人士發起臺北市「第一座眷村」保存運動。四四南村保存爭論是臺灣眷村保存行動起點，歷經學校校地與古蹟保存拉鋸，89年由臺北市政府民政局以公民會館計畫進行保存整建，90年9月14日臺北市政府文化局公告四四南村登錄為歷史建築。92年10月25日民政局完成四四南村部分保存並設置信義公民會館與眷村文化公園，交由信義區公所維護管理，完成臺灣第一例眷村保存。91年新竹市政府設立全國第一座眷村博物館，92年桃園龜山民間社團搶救陸光三村文康中心經營眷村故事館。96年高雄市政府於左營區海光三村設立眷村文化館，同年臺南市政府推動水交社眷村文化園區計畫。隨著眷村拆遷的情勢日益急迫，眷村空間保存已成為當前搶救眷村文化之重要命題。

85年公告實施之「國軍老舊眷村改建條例」，為國家透過政策法令處理眷村的歷史命題，在現行機制下眷村土地成為眷村改建的資本，藉以運作眷村改建機制，因此近十餘年來臺灣各地眷村幾乎同時面臨重大改變，多數的眷村快速拆除改建成為公寓大廈，老舊眷村已難復見。國防部統計列管之眷村將近九百處，歷經十餘年改建之後，目前僅剩約一百處，依據「國軍老舊眷村改建條例」政策目標，全臺眷村預定在98年完成拆遷改建，可以預見眷村即將全面消失。老舊眷村改建不僅是眷戶居住的問題，也牽涉到居民的生活記憶、社區形塑等等，更重要的是眷村是代表外省族群在臺灣生活半世紀的縮影，眷村是臺灣生命共同體的載體，也是臺灣重要的文化資產。

眷村空間作為眷村文化載體，惟「國軍老舊眷村改建條例」係以改建老舊眷村為目標；並無法源依據可以提供眷村保存條件，是當前眷村文化搶救最大危機。94年11月全國各地的眷村文化工作者於桃園縣政府委託桃籽園文化協會舉辦之「全國眷村研討會」上，有感於當前眷村文化工作受限於現行「國軍老舊眷村改建條例」規定，致無法突破推動眷村文化空間保存工作，因而串聯形成「眷村文化串聯同盟」。為能突破推動眷村文化空間保存工作困境，95年2月26日由桃園縣政府文化局、桃籽園文化協會、外省臺灣人協會與三重市眷村文化園區營造工作小組共同召開「眷村文化保存與眷改條例修法座談」；會中達成推動「國軍老舊眷村改建條例」修法共識，經由外省臺灣人協會2年來持續推動。「國軍老舊眷村改建條例」文化修法於96年11月21日經立法院三讀通過，修法通過後眷村文化空間保存工作將可取得用地與經費之法源依據。

「國軍老舊眷村改建條例」第4條修法條文敘明：眷村文化保留之用，應由國防部、直轄

市、縣(市)政府選擇騰空待標售且尚未拆除建物之國軍老舊眷村，擬具保存計畫向國防部申請保存；其選擇及審核辦法，由國防部會同行政院文化建設委員會定之。亦即「國軍老舊眷村改建條例」文化保存修法通過後將由文建會與國防部作為眷村保存之主辦機關，擬定「眷村文化保存區評選作業要點」，開放各縣市政府提出申請。修正條文為第1條、第4條、第11條與第14條，第1條修法重點為立法精神增列保存眷村文化。第4條修法重點為：國軍老舊眷村及不適用營地之國有土地，得作為興建住宅社區處分或為現況保存作為眷村文化保存之用。第11條修法重點為規定直轄市、縣(市)政府可向國防部申請辦理保存眷村之土地與建物撥用，並須依都市計畫法辦理等值容積移轉國防部處分。與第14條修法重點為改建基金增列眷村文化保存支出之用，並以眷村文化保存開辦之軟、硬體設施為限。

「國軍老舊眷村改建條例」文化修法97年12月12日經總統公告實施後，立法委員與總統選舉旋即到來，97年3月22日總統選舉民進黨敗選，5月20日新總統上任，將近半年時間國防部依據「國軍老舊眷村改建條例」文化修法精神提出「國軍老舊眷村文化保存選擇及審核辦法草案」。該草案內容與文建會96年6月委託外省臺灣人協會辦理「國家眷村文化保存及活化之政策研究與分析」之「眷村保存區評選作業辦法」差異甚大。為避免民間長期推動眷村保存與眷改修法努力功虧一簣，由外臺會召集各地眷村文化工作者連署陳情書、研提「眷村文化保存選擇與補助作業要點草案民間版本」。97年6月10日並於立法院召開「眷村文化保存」公聽會，要求國防部積極回應眷村文化工作者對於眷村保存的呼聲，於眷村拆遷最後時刻落實眷村保存工作。日前國防部已釋出善意回應，針對「國軍老舊眷村文化保存選擇及審核辦法草案」保存區數量予以放寬，但後續仍需文化工作者持續關注追縱。

眷村迎春

97年開春，空軍三重一村保存行動情勢看好，一方面「國軍老舊眷村改建條例」文化修法三讀通過，另方面工作團隊獲臺北縣政府同意發起籌組「臺北縣眷村文化協會」，外部法令面與內部組織化都傳出好消息。然而空軍三重一村因逐漸搬遷騰空極需引入活動與人氣，同時鑒於保存行動與所在光輝里鄰居之關係仍有待提升，因此工作小組在籌備「三重。眷村。工作假期」之際，同時運用信義房屋社區一家計畫資源籌備「眷村迎春——空軍三重一村迎春揮毫與福氣娃娃教作活動」⁵，藉由舉辦與眷村文化脈絡相關之文化藝術活動——書法與春聯，邀請週邊居民走進眷村，同時透過張貼春聯、懸掛大紅燈籠讓三重一村粧點喜氣、迎接新春。

⁵ 盒子家的生活點滴。「臺北」空軍三重一村<http://www.wretch.cc/blog/pigbank/13036271>。米奇藍兔手牽手。空軍三重一村<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!2wsb86YERnRzdf1TnZitktB6GhoTVw/archive?l=a&page=3>。空軍三重一村在地誌工<http://blog.yam.com/object>

97年立法委員選舉，三重市選區（臺北縣第3選舉區）國民黨與民進黨勢均力敵、選情緊繃，國民黨籍立委在空軍三重一村外掛起「朱俊曉催生三重市眷村文化休閒公園」紅布條，同時三重市公所配合於眷村外圍公園種植草花。同一時間，一路之隔的中興新村與空軍三重二村由國防部委外進行拆除，空軍三重一村周圍則有花草點綴增色，相鄰眷村命運截然不同，形成強烈對比，此事件意外而快速增強了眷戶對於一村保存的信心。同時因應鄰近眷村拆除工作，96年12月1日、2日工作小組與三重埔文史研究協會義工共同搶救中興新村與空軍三重二村黑屋瓦與門窗建材，作為3月下旬「三重。眷村。工作假期」眷村房舍整修之用，期能嘗試回復一村昔日歷史風貌。

「眷村迎春」活動由工作小組邀請光輝里辦公處、三重埔文史研究協會與救國團三重團委會協辦，在三重埔文史研究協會張榮先生大力協助之下，邀請大漢書法協會5位書法老師揮毫示範；以春聯文意連結眷村精神內涵，完成之春聯贈送予與會人士、眷村鄰居，伸出眷村保存工作友善的手。同時臺北縣立三重高中時玫君老師義務教作福氣娃娃，提供書寫春聯之外的親子活動。中午時分，則由來賓與眷戶共同將春聯貼在空軍三重一村眷戶門口，張貼完成後共享空軍三重一村自治會、婦工隊烹飪的眷村風味餐，午後活動結束工作團隊即召開「臺北縣眷村文化協會」發起人會議及第一次籌備會，積極進行協會籌組工作。「眷村迎春」雖然只是一場小型的社區文藝活動，卻是眷村人看見「眷村意涵」並創造「眷村價值」的一個開始，同時也是「眷村開門」迎向在地社區的起點。

三重。眷村。工作假期

95年8月28日臺北縣政府公告空軍三重一村「全村」登錄歷史建築，過程中臺北縣古蹟審查委員會對於空軍三重一村應登錄「聚落」或「歷史建築」有諸多討論。最後是以眷戶必須遷出、眷村「人」將不再居住為考量，決議「全村」登錄歷史建築。空軍三重一村由於長期遭受水患，發展出獨特「防洪樓」建築類型，並於70年代前後獲國防部同意由眷戶自力進行改建，形成今日水泥平房樣貌。因此，歷來參訪者幾乎都難以理解相信，難以見到一磚一瓦的空軍三重一村竟是「歷史建築」。因之，為重建「歷史建築」風貌、強化組織運作、宣示保存決心、創造保存議題，工作團隊即思考籌辦「三重。眷村。工作假期」。「三重。眷村。工作假期」是全臺第一個「眷村工作假期」，亦是國內第一次在都會區內辦理的「工作假期」行動，意義獨特。

「三重。眷村。工作假期」延續自93年以來3年多的保存工作基礎，由臺北縣眷村文化協會（籌）與空軍三重一村自治會邀請臺灣環境資訊協會、三重社區大學合作，借重信義房屋社區一家贊助計畫補助，於97年3月28日至30日舉辦3天2夜「工作假期」活動，進行眷村歷

史建築復舊與眷村歷史文物整理。自治會王繼新會長認為：「藉由舉辦『三重。眷村。工作假期』，邀請關心眷村文化資產與社區營造人士來參與，讓志工更進一步瞭解眷村文化、體驗眷村生活，將能讓推動保存眷村文化的力量更為緊密紮實。」同時，透過3年多的努力，空軍三重一村已經成為全國少數現況保存良好暨對外敞開大門的眷村，眷戶對於眷村保存已從觀望到投入參與。不同於往年空軍三重一村的其他營隊活動，工作假期由眷戶提供志工夜宿眷村、品嚐眷村美食，讓眷村與外界有更密切的互動與交流。

「三重。眷村。工作假期」的核心「工作」為眷村房舍復舊與眷村文物整理。志工在活動期間由專業師傅帶領，「竹編組」進行編竹夾泥牆與竹籬笆製作；「屋瓦組」利用鄰近眷村拆除時回收的舊屋瓦重新鋪蓋於老房屋頂；「文物組」則由博物館學專家指導，進行眷村老舊文物的分類、清潔、整理與收存。復舊的老屋將成為村子的文物與歷史影像展示館，延續眷村文化脈絡。「假期」部分則安排多元的文化活動，第1天夜晚眷村蚊子電影院播映《遲暮旅程》與《落地生根》2部紀錄片，映後邀請吳東牧、蕭菊貞導演與志工座談；第2天下午以自行車參訪與一村人生命經驗息息相關的淡水河兩岸、大稻埕與林柳新紀念偶戲博物館等自然、文化景點。第2天夜晚則結合三重社區大學才藝社團表演，讓眷村文化空間實驗出新的使用可能性，在愉悅的氣氛中讓志工與眷戶的輕鬆交流、對談，讓志工充分體驗眷村人的豪情與感性。

「三重。眷村。工作假期」以暨有工作團隊與志工基礎，結合相關社團專業順利舉辦3天2夜的眷村文化資產修復行動，創造了文化資產類型與都市中心地區舉辦工作假期的嶄新經驗，同時深化組織運作、持續累積營造行動基礎。同時，延續行動過程中建立之文化人脈網絡，以自行車參訪連結空軍三重一村週邊人文史跡與自然景緻，嘗試建立「三重市眷村文化園區」與淡水河流域之自然人文據點連結，提供國民休閒旅遊吸收知識的新環境，嘗試促成未來園區營運之異業結盟契機。工作小組轉型籌組「臺北縣眷村文化協會」事宜，亦於「三重。眷村。工作假期」籌辦期間同步開展、完成第二次籌備會，97年3月30日工作假期尾聲，召開發起人會議正式成立，成為推動空軍三重一村保存最堅實的力量。

公告搬遷與因應行動

空軍三重一村保存行動自93年11月發起迄今將近4年，期間工作小組與眷村自治會攜手合作持續舉辦各類文化展演、導覽解說、民眾參與規劃活動、完成全村登錄歷史建築、建立

眷村文物收集展示、持續獲得媒體報導⁶、成立臺北縣眷村文化協會，對內凝聚保存共識、對外建立三重眷村保存案例經驗與知名度。隨著眷村改建工作執行，95年8月空軍三重一村眷戶新家「健華新城」交屋，96年農曆年前多數眷戶陸續搬遷後，近2年來透過續住眷戶與工作小組經營，眷村保存工作持續有所進展。攸關眷村保存土地與財源取得的「國軍老舊眷村改建條例」文化修法於96年11月21日三讀通過後，空軍三重一村將有機會代表臺北縣爭取成為眷村保存區。97年5月臺北縣政府文化局委託臺灣大學建築與城鄉研究發展基金會辦理「空軍三重一村歷史建築研究調查與再利用計畫」，未來空軍三重一村的保存應可樂觀看待。

95年12月24日「眷村開門」活動前，借重信義房屋社區一家贊助計畫支持，工作團隊展開眷村文物搶救與保存工作，並於蕭宅設置「眷村文化館」，陸續接獲訪客好評與期待。「三重。眷村。工作假期」嘗試以博物館學方式進行眷村文物清潔、整理、建檔與展示工作，並進行義工培訓工作，工作經驗相當珍貴。可惜的是，97年5月26日蕭宅「眷村文化館」遭竊，損失約上百件眷村文物，工作團隊報警、發布新聞後，獲得3家主要平面媒體與2家無線電視媒體關注報導，也喚起政府主管機關的關心詢問。禍不單行，97年7月上旬，蕭宅「眷村文化館」第2度遭竊，房舍電力系統被嚴重破壞，所幸工作團隊已先將眷村文物妥善安置，文物損失雖有控制但房舍已難以再提供展示與舉辦活動之用，目前正研商將此批眷村文物先移交政府機關妥善保管。

97年7月15日國防部公告空軍三重一村搬遷，搬遷屆期後可以預見眷村人去樓空，建築環境與文物的保存工作將面臨更大的挑戰，而臺北縣眷村文化協會組織初成、體質尚弱，對內組織與對外溝通遊說工作仍待持續進行。臺北縣眷村文化協會除緊急聯繫國防部與臺北縣政府協助因應，加速推動託管與中繼維護管理工作，同時亦積極尋求外界資源協助，持續舉辦活動深化空軍三重一村保存行動文化效應與「臺北縣眷村文化園區」營造意涵。目前協會正籌備於10月公告搬遷之際舉辦「記憶。重生」系列活動，包括「記憶拼圖明信片」公共藝術、舉辦「記憶。重生——社區行動中的攝影」座談會與「家園變公園」研討會。

「記憶拼圖明信片」公共藝術將由協會常務理事、攝影工作者李俊賢以「Six Degrees of Separation 六度分隔理論」延伸創作「共同眷村記憶」，哈佛大學心理學教授Stanley Milgram於1967年提出六度分隔理論，認為經由六個人的居中連結，彼此陌生的兩個人也能產生關聯。他以「連鎖信」進行實驗，證明平均只需六個人就可以聯繫任何兩個

⁶ 空軍三重一村保存工作相關紀錄曾見諸平面媒體：中央社、中國時報、聯合報、臺灣日報、TVBS週刊、三重市公所「三重人」月刊、人本教育文教基金會「人本教育札記」、行政院新聞局「臺灣光華雜誌」、臺北縣政府「北縣文化」季刊、Taiwan News 臺灣財經文化週刊、國防部「勝利之光」月刊。電視媒體：95年4月TVBS「一步一腳印」、95年10月公共電視臺「遲暮旅程」紀錄片、96年6月輔仁大學新聞系實習課紀錄片、96年12月民視電視臺「民視異言堂」、文建會「臺灣印記」、97年4月華視「華視新聞雜誌」、97年5月公共電視臺「獨立特派員『三宅的一生』」、97年8月臺北縣政府新聞室「就是愛北縣」<http://www.lovelytaipei.com/seemovienow9.html>。

互不相識的美國人。李俊賢的策展概念是：

「記憶」具有「一回生、二回熟」的特質，記憶的強度來自各種累積。沒住過眷村，並不代表沒有任何眷村記憶。也許是同學、同事、朋友、親戚住過眷村，藉由「他人轉述分享或自己親身拜訪」，因此產生眷村記憶的開端。而喜歡餃子、牛肉麵、燒餅油條、麻辣鍋、包子饅頭、甜酒釀等等美味的朋友們可能沒想過，在味覺上早就讓出一席之地給了眷村。

「記憶拼圖明信片」計畫將聚焦在空軍三重一村新舊影像，由一張照片裁切作成6張明信片，每張明信片正面只有照片的1/6影像，背面放一張小尺寸的完整照片，即6張明信片集結成一張照片的拼圖。由一村原眷戶、臺北縣眷村文化協會會員、參加過三重一村活動的朋友們，自己寫一張明信片，並轉交或郵寄其他5張明信片給5位親朋好友，請他們寫下自己的眷村印象、經驗、感覺、回憶與對於未來眷村文化園區的想像，寄回空軍三重一村。每6張明信片拼成一大張完整明信片影像，以2片透明壓克力板夾住，採不規則方式懸吊，同時展示正反兩面，佈置於3月工作假期完成整修之傳宅，提供觀者靜思眷村回憶環境氛圍。

「記憶拼圖明信片」將於10月18日開展，展期至11月2日，10月25日舉辦展覽茶會與「記憶。重生——社區行動中的攝影」座談會，邀請各地影像工作者分享影像作為社區營造進路的經驗，歡迎參與「記憶拼圖明信片」公共藝術行動的朋友前來一村相聚。而10月18日、19日舉辦「家園變公園」研討會，將邀請臺北市寶藏巖、新竹縣六家新瓦屋與眷村團隊交流，探討居民組織面對聚落由私有至公有變遷過程如何參與、營造到經營，帶動眷戶與工作者參與瞭解臺灣現有「家園變公園」案例之民眾參與、組織經營及都市計畫變更方案、程序，增強推動者信心、拓展視野，為三重一村保存再利用因應做好準備。

98年上半年，臺北縣眷村文化協會已向信義房屋社區一家贊助計畫申請辦理「三重。眷村。公民會議」，期能瞭解並呈現當前社會對於眷村保存的各方觀點，於空軍三重一村保存關鍵時刻以審議式民主精神舉辦「公民會議」，釐清各界對於一村保存在文化、族群、地域、社會等各層面的觀點，透過公民審議過程提出公民共識作為未來民間推動眷村保存的行動指引並為政府提供建言。籌辦「公民會議」同時，工作團隊計畫同步發行「水岸。文化。眷戀」社區報，作為公民會議即時報導媒介，主動將公民會議理念、過程與結論傳送至市民手中，擴大公民會議理念宣傳與眷村保存意涵辯證的效應。我們期待透過辦理「三重。眷村。公民會議」，結合相關社團組織與個人力量，思索臺灣社會當前時勢、共同努力讓空軍三重一村保存工作在既有基礎上持續推展，為臺灣族群和好進程持續累積作出貢獻。

展望未竟之路

97年5月20日馬總統於就職演說中提及「臺灣土地四百年來慷慨的接納著先來後到的移民，進而開創出豐盛多元的人文風景」，並哽咽感恩臺灣社會對於「戰後新移民」的包容與接納。新總統的產生，象徵臺灣社會在政治上嘗試跨越過國族政治的糾葛，無獨有偶在文化上亦有眾多公民社團積極推動族群和好工作，「眷村保存」即是藉由「戰後新移民」歷史文化保存具體落實族群和好意涵的重要代表。

回顧近4年來的努力，「空軍三重一村保存」與「三重市眷村文化園區營造」工作原是一個夢想，今日似乎已有可能美夢成真。空軍三重一村原本應該要隨著眷村改建政策走入歷史，一群對於家鄉懷有夢想的人，因緣際會相遇，透過共同的努力讓這個夢想逐漸實現了！生命中原有很多負擔，每位演員都有自己的劇本與戲碼，或許我們就是不甘於要照著劇本演出，而脫稿演出、即興創作，在共同創造之間，真讓這齣戲變得與原劇本有所不同。「眷村開門——空軍三重一村保存的藝術介行動」是「三重市眷村文化園區營造行動」的一連串創作，每個作品都有不同的時空脈絡，與不同的夥伴向前同行，產出不同的感動與滿足。

夢土不遠，戲還要繼續演下去！

西鄉情藝——宜蘭市鄂王社區的傳藝經驗

陳世強

彰師大美術系副教授

一、前言：

在鄂王社區，其實我只是一個很單純回家的小孩。我很怕在自己住的地方做營造，回家就是回家，把自己消失在故里中是一件很幸福的事，自家門口不管出現「社區營造」、「交通安全」或「反共抗俄」的標語同樣都會讓我不禁毛骨悚然。「回家」還是一件窩心的事，那邊的人都叫我「狗仔、狗仔」，我覺得這角色是最自在的，不管你在外頭是個教員、老闆或是匪徒……，在他們眼裡，你永遠是在那裡的狗仔。我的領域是美術，因為以前曾在地方的縣史館待過，約略了解整理地方史的面向和模式，而「宜蘭市鄂王社區」是個都市型老舊社區，傳統匠師很多，剛好又是自己的老家，所以操作起來比較順手。現在看起來這是一個結合「傳統工藝」、「歷史」與「藝術」的社造計畫，但坦白說，剛開始並沒有想那麼多，我跟這裡其他出外工作、單純回家的年輕人一樣，宜蘭腔「回家」台語叫「轉去」，現在真的變成「轉去作社區」了。

現任社區理事長叫林銘信，也是鄂王里里長，對基層事務非常熟練，噓寒問暖，辦了不少常態性活動，不管再忙再煩，總是笑臉迎人，社區如果辦耶誕晚會的話，最適合扮耶誕老人的非他莫屬。我剛開始對社造是退卻的、加上幾位藝文朋友相繼在社區的陣亡，也就慢慢地習慣於常民自行消長繁蕪的樣態。林銘信理事長很有耐心，在社區培養出很好的基礎，很多社區耆老也因為對他的信任和誠意而願意挺力相助。對我來說，他是一個很重要的關鍵，很尊重藝術和社造的理念，所以我隨後的藝術計畫也就相形得心應手，所以「西鄉盛事」及後來的相繼計畫也就點、線、面地循著社區紋理慢慢地推展開來。

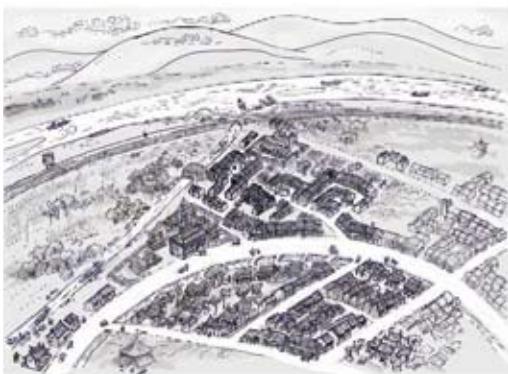
記得以前和一位劇場人聊天中談到，社造就像「談戀愛」，只有一方面「單戀」是很痛苦的，只有你愛她、或她愛你都不夠。不過他忘了想到一點，戀愛還可以用「追」的，所以社造可以選擇「兩廂情願」、也可以選擇「愛情長跑」，現在終於可以體會社造之最高境界——「永續發展」要的「長長久久」實在真不容易。

二、社區的歷史背景及其脈絡：

宜蘭市鄂王社區位於宜蘭河東岸，舊時是西門的所在，傳統產業和匠師很多。它並不是宜蘭市的政治、經濟中心，而是城市的外圍，所以很像台北的新莊、三重一樣，提供城市的勞力供給。這裡曾經有「城內」「城外」之分，可以看出其區域落差的區別，社區位於城市的邊緣，它的勞力、技術、產業棲附於此，是為了服務這個城市的中心，西門以前在交通和聚落上即是如此。

構成這社區聚落的兩個重要因素，一個是宜蘭河的重要分支運河——「西門溝」，另一個是「昭應宮」。這邊有一張社區舊時地景想像圖，環狀道路現在叫舊城西路，清朝時是城牆位置所在。圖中呈現的是日本時代的場景，聚落完成的階段，日本時代都市改正，拆城門、城牆，後來變成護城溝。宜蘭河以前在此有「西門溝」分入，古時交通以水路航運為主，外地、頭城的貨物經「堰空頭」運到這裡，在西關廟前集結起來進入到宜蘭市區，水運的經過帶動早期西門一帶的繁榮。然而後來水運沒落掩塞，後來便乾脆鋪蓋起來變成現在的西門路。

舊時宜蘭市的生活和信仰中心是昭應宮，就是宜蘭市的媽祖廟，因為地勢最高，以前宜蘭河氾濫，因為以前沒有堤防，災民都會跑到媽祖廟去避難。這個社區舊時工匠很多，都是因昭應宮建廟時聚集而來的，後來其他廟宇陸續興建，發展出傳統工藝的技術和勞力需求，現在還留有部分的傳統工匠和行業在此，都跟民間信仰有關。



鄂王社區舊時聚落景觀想像圖（陳世強 繪）

因為自己也是在這個社區長大的，我家三代也都是木匠，母親那邊也是藝師。這裡以前都是木匠工廠，大木、小木、車子仔……（台語）很多，經過都可以聞到檜木的香味。另外這裡食品業也很多，製餅、做麵、麻糬、壽司……都有。但後來產業型態改變，技術逐漸流失，轉行的轉行，有的長輩沒機會交給後代，大都失傳，買賣也逐漸取代了製作。透過耆老訪談，知道社區內以前有很多傳統行業，依據特徵我們畫了數十張群相（百工圖），其實這些百工技藝，從現在的角度看，它變成一種可以永續發展的可能。整理社區史的工作變的很

重要，耆老座談、訪談、老照片的收集……，去年整理社區史時又發現其工藝史的特點，於是今年又著手整理工藝史，越整理越細，工作量也變的龐大，其發展脈絡也越來越清楚，每種傳統行業都是很珍貴的紀錄。

整理社區史除了建立有效的文字資料外，更重要的是藉此如何讓老人家和後代重新發現自己，肯定並認同這個社區的存在價值。因為是老化社區，年輕人口幾乎都外流了，這段歷史其實他們都知道，往事回憶歷歷在目，所以在採訪紀錄時大家都殷切地傾囊相授，把它整理成正式的文獻，我們可以從它居民組成的原因跟它交通的開始，看出它與都市核心的生產關係。所以營造初期就是要把這個脈絡抓出來，進而發覺它生活和歷史的核心價值，接下來就差不多知道要怎麼去操作後續的部分了。



鄂王社區舊時傳統產業想像圖

三、藝術工作者與社區營造者的角色：

坦白講我骨子裡真正想實現的還是純藝術的追求，但同樣的也厭倦藝壇長期來相濡以沫的情形。每當面對社會議題的展演型態在操作時就相形要謹慎一些，不管藝術的存在成分多寡與否，當決定要介入的那一剎那，社會已成為作品形式與內容的一部分，這是避免不掉的。現在這樣的展覽例子很多，在社區的落實程度也有不一樣的反應，當然這包含藝術界的反應和社區的反應，成效當然也視每場遇合的條件而有不同反應，如果後者基礎不錯的話，前者也是很好的方式，這要考慮人、事、時、地、物的整體條件，不同的條件或階段對藝術的模式選擇也會不同。既然要進入社區，就應該以社區的角度出發，否則跟其他空白空間有何差別？我們當然可以不用期待社區對陌生藝術家產生完全的理解和認同，但也不能單面把社區作為「置入型」創作的消費對象，變成另一種「異國情調」，所以雙方彼此的善意溝通、了解、互動與合作也變的相形重要。

我的領域實際上是繪畫，921地震後開始接觸社區和社會型的議題，當時也曾參與了陳明才在鹿谷及舒詩偉在石岡的案子，一路走來，驀然回首，我的作品和行徑卻也一直與社會

議題脫離不了關係，藝術在這裡是一種「內涵」或「媒介」，也不介意某些階段上它成為一種「工具」。當你回到自己工作室時，你是感覺到創作的單純性，但如果你切身融入這些環境時，你很容易察覺土地、人和歷史的力量，在這場域下，藝術很快會被融化為一種「養分」或「作為」，很難成為一種「品牌」。我比較不再去想「藝術是甚麼？」這樣的問題，反而會去思考「甚麼時候是藝術？」，久而久之，這也就成為我的一種創作價值和態度。

以目前在宜蘭市鄂王社區「西鄉盛事」的帶狀計畫為例，是明顯「以社區主體為營造」的案子，藝術在這裡是一種「媒介」，當然範疇也包含了歷史、環境、工藝、產業……等面向，只是用藝術去串聯組織起來，人的機緣很重要，換個角度看，不外是一個讀書人回自己老家作社造，而這個人剛好是學藝術而已。所以有時候藝術的成分跟功能，當它要落實的時候應該是什麼樣的角色？每個社區要發展的目標跟它的基礎都不一樣，所以藝術家在社區要化身為什麼樣的角色就變的須彈性一些。

我認為，現在藝術進入社區的可能性與條件已成熟許多，已非十年前當代藝術剛走入民間時那般艱辛，成熟的原因也不只是藝術家，社區也是如此，逐漸不會以二元化的角度去看待，這主要的原因是社區組織制度的逐漸落實、與接觸藝術的機會增加有關。不過另方面值得反省的事，目前社區所獲得的社會條件逐漸增加，而藝術家所獲得的條件卻是否相對成熟？當然這不只是局限在資源的面向而已，當藝術家將“進入社區”視為一種實踐課題時，社區是否也能將“進入藝術”視為一種開放的態度，進而融合成一種共有的語言與認識；否則藝術家將只能如苦行僧般，只能表面地從事些“服務性”或“美化性”的角色而已，公民美學也將單薄地侷限在“有社區”或“有藝術”的表象罷了。這是更進一步的課題，我覺得這種人性的啟發與對話的延結是更大的藝術，雙方都是，衷心期待。

四、進入社區的基礎條件：

藝術進入社區？當然諸位都會謙虛地說「藝術要先去了解社區」，然後慢慢地「社區也就了解藝術」，了解只是初步的工作，相識不等同於共識，能不能成功還不一定，還須要進一步的判斷和條件，強求不來。不管進入社區的是不是藝術，如果它是一種營造的過程，社區的人有程度上的共同經驗、和部分對在地的熱情，有這兩項社造就容易推動了。這就是為甚麼社造在鄉下比在大城市容易，鄉下人看戲是招呼偕伴地，人手不夠時台下的人還可以上台幫忙；可是都市人看電影是單向的，你從來不會在乎誰坐在旁邊，除非有人把腳伸到你的椅背上。也有人從實務面揶揄社造需要二種人：要「允文」「允武」，也就是說允文就是要懂得「企劃」，講白點就是提計畫；允武就是「真會武（台語）」，意思就是會帶動人氣。這講文雅點就是「理念」與「實踐」，藝術的說法即便是「內容」與「形式」。我想不管是不是藝術進入

社區，任何一種事業，想做好任何一件事的基本條件似乎都得如此。

以鄂王社區來說，社區提供了很好的基礎，有一群熱心公益的人。比如說，社區每個月定期的掃街大掃除，我本來以為只是做個樣子，結果我有一次清晨參加，發現社區攜老扶伴打掃的就有五十多人，這社區才二百多人，這對我這種習慣閉門造車的夜貓子來說是很難想像的。另外在我整理社區史時，召集阿公阿嬤來作耆老座談、訪談、蒐集老照片時，他們很殷切地要告訴你很多東西，很多難得的物品、照片，他們都願意全部拿出來，大家有一種使命感，就是很期待這個社區要被營造。還有是前面提到的，我們社區理事長扮演了很重要的角色，也就是我們里長，他已經經營了三年多，已營造出一個很好的基礎和氣氛，沒有他的話，我要推這些藝術的理念也不會如此順利，所以很好奇他剛開始從無到有時是如何耕耘的。現在社區已開始如何永續經營的想像、帶動年輕一代參與、社區紋理的環境景觀、在地價值的社區產業、公民美學、藝術再造……，我想如果沒有前述的民眾基礎，這些也將天馬行空一般。

另外，社區還需要一種自我檢驗的機制，除了現行的社區社區會議和理監事會議外，應該還要有社區自己的「文化政策」，就是社區「要甚麼」、「不要甚麼」，「要告訴自己甚麼」、「要告訴別人甚麼」。所以，如何發掘社區的「核心價值」是很重要的工作，第一階段是整理社區歷史，包含了前述的一些蒐集和整理工作，我把這些歷史記憶畫成圖像、同時呈現以老照片，效果很好，目前我們把這些資料以圖板的方式呈現在電力公司的圍牆上，獲得社區民眾很好的迴響，單調的圍牆變成了文化走廊，這些過去大家都聽聞的鄉野傳奇，當它透過圖像和文字展現出來時，大家才發現自己熟悉的事有多麼重要。

再過來，就是建立一種和整體環境對話的可能，就是「社區議題」，有些社區是生態議題、有些社區是產業……，而我們社區選擇在歷史文化的層面上。比如說之前縣政府規劃的「蘭城新月」景觀動線，從宜蘭火車站→到設治紀念館→酒廠→楊士芳紀念館，到楊士芳紀念館之後穿越了本社區的光大巷→社福大樓→一直到宜蘭河濱公園。這是一個歷史景觀跟建築的廊道，是一個優質的文化空間規劃，大量採用了常民的建築元素，只是可惜的是沒有社區民眾參與的部分，也很少知道有公聽會或是主動融入社區的生活使用機能，在民間一定先有神而後蓋廟，任何一位民間匠師在蓋房子前都會問居民的使用需求，這是一種環境倫理。我想，鄂王社區「西鄉盛事」的營造工作提供了這區塊不足的部分，從蘭城新月到宜蘭河穿過光大巷的這個線的時候，在經過現代化的建築設計之外，應該要還原一下歷史經驗，就是你應該看看我們舊城的民眾、老房子，以及體會底層民眾的生活價值是怎麼樣的，你可以看到百年前匠師蓋的磚仔厝、老人家話桑麻，這裡可以看到很多早期生活的原貌。這是一個「議題」，也是一個「課題」，我認為這東西應該存在。

五、手的特質，點的力量：

宜蘭社區營造已經發展十多年，鄂王社區算是成立較晚的，要學習和修正的也將不少。剛開始里長找我時，感到天人交戰，想老家的特質在哪裡？我們以前熟悉的技藝，在宜蘭或台灣，它的象徵點是什麼？藝術在這裡能幹嘛？社區的阿公阿嬤又怎看待這事？如何尋找它可以營造跟發展的可能。

回想十年前在宜蘭舉行過的「社區博覽會」，曾經走過的社造高潮，我們鄂王社區好像與整個社造政策脫節，置身事外，不過這樣也好，社區本來就應該做自己認為該做的事，沒有趕當時的那股熱潮和資源，反而讓社區自主性更易突顯，也反而看到更多社區人士主動參與的誠摯發想。

宜蘭整體的社區營造成效，在以往社造風潮的助力蛻去之後，這幾年我想正是很好的檢驗期，知道原原本本的實際成果是甚麼？我們要怎樣看待自己，以及用甚麼內涵與人對話，我覺得任何東西都有可能，宜蘭在地特質很特別、很明顯，需要整體的配套規劃。北宜高開通之後，來往更為便捷，最近覺得很可惜，已經營造那麼多年，來宜蘭不應該只有泡溫泉、吃海鮮，宜蘭人到台北也不能只有101，應該可以看到更多有趣細緻的角落，你可以讓外地人來宜蘭發現，人可以怎樣營造的另一種不同的生活價值，這是一種整體的思考。

而另一種思考的框架，就是「點」的力量，每次到一些小地方看到有人仍認真地在做一些認真的事，都會令人感動：一家特別的小店、一盤道地的家常菜、一個手工紮實的藝品…，我想這是一種「點」的力量。

這「點」的力量舉例說，社區裡一個做繡花鞋的先生，名叫楊雲峰，大陳島後裔，隨父母學得縫鞋的好手藝，繡花鞋、皇帝鞋、三寸金蓮……都有，這產業一度沒落使他陷入困境，但他的技藝就靠不斷的轉型生存下來，現在這技藝卻成了一種「客製化」的絕活，最近也有輔導上網販售，頗負盛名，有一定的價位，以一位個體戶來說，能單打獨鬥長期經營下來，實在不容易。這就是一個很難得永續經營成功的例子，社區裏還潛藏著其他不同的百工技藝：做木雕的、花磚、畫廟的、糊紙人、做圈桶、棺木的、石雕、木匠……都有，都是一些很有「手味」的行業。有些還在執業，有的已經老了，有的轉行，但還能做些較小、較精緻的作品，有些是後代曾幫過忙，若經過長輩的再指導，還是可以參與。透過精質化產品的設計，開發種種機會，我想社區在產業永續營造的可能非常樂觀，楊雲峰先生就是很好的模範。

於是我們社區陸續成立工作坊，開發工藝品，也提供藝師公共藝術實質參與的機會，盡量運用傳統工藝與現代生活機能作有效的連結，這些匠師們聽了都很高興，也很支持，大家都躍躍欲試，紛紛提供一些珍貴的訊息，可以感受到大家對這些熟悉的工作的一種自

信與投入。我相信「手工」的力量是很容易彼此感染的，畢竟自己身體流有工人的血緣，也很容易跟工匠和在一起，工人有工人的社會倫理和語言，就是所謂「工人性格」，那是一種靠手、技藝和勞動換來的價值。我還蠻享受跟工人一起工作的感覺，以前剛接觸社區時還存有一種「波西米亞」式的浪漫嚮往，現在我倒在這裡找到另一種「工人性格」的經驗滿足。

還有一種點的力量是「老者的智慧」，這裡的居民大都年邁逾甲，歲月的洗禮讓他們對環境和晚輩有一種泰然的修養，一種長者的「紳士風度」。他們樂與和你分享他們的技藝和經驗，徐徐和和，雖不曾聽聞何謂社區營造，但也老盼自己的家鄉應該更好，對那些珍貴的回憶總是念念不忘，對傳統價值的流失亦是不捨且不斷耳提面命，他們本身就是很好的材料。

社區有一位歐吉桑，名叫陳水源，以前是畫廟的彩繪師，八十多歲了，難得的是，他有自己手寫的社區史，單憑記憶書寫，圖文並茂：有宜蘭的宗教、政治沿革、百工雜技、建築、民間傳說……，比如說灶或拖板車就有很多種，他都親手畫出來，做成手繪圖鑑，自己影印裝訂發送，非常豐富有趣。我和里長想盡快把他的大作數位化，做為社區重要的資料典藏。

另外一位令人尊敬的長者，名叫林向榮，行事低調，溫文儒雅，白色恐怖時曾在綠島關過，本來從商，後來因機緣感應成為社區廟裡面的文乩。他漢學造詣深厚，在岳飛廟和社區教室講授漢學，全部閩南語發音。他有很多經書和籤詩解，但不迷信執著，把宗教的價值回歸到人文啟發和環境倫理，他有一個理想，就是怎麼樣把宗教透明化，變成一種可以傳播的學術。

這些都是社區裏很珍貴的寶藏，有很多「點」的實質基礎。

社區凝聚的氣氛也是重要的條件，里長幾乎每個禮拜都有很多社區常態性的活動，插花班、舞蹈班……，為社區培養不少向心力。去年夏天我們正式營造一個事件點來作開始——「搶救老古井」活動。社區內有一個百年古井，曾經是大家共同飲水的來源，後來成為丟棄垃圾的坑洞，也就荒廢三十多年了，對居民來說，多少都有一份虧疚之情。活動那幾天是社區很開心的日子，大家一起整理環境，綠化佈置，一起來清古井、挖垃圾，搬了二車，從垃圾裡面你還可以看到這三十年發生什麼事，一個短期的考古就出現了。先是磚頭、木頭，再來有玻璃的酒瓶，後來就是保特瓶了。最令大家興奮的是井水還有流動，當水滲出時，算是給大家最大的鼓勵。

有這個好的開始，我們一系列的營造工作於是陸續展開：社區史、社區工藝史、社區人文景觀、社區工藝坊……。

六、結語：

這是一個老舊型的都市社區，藝術這個東西需要循序漸進的營造過程，無法直接或立即的置入，太快的話可能會有兩極化的認知差異，效果不見的好，畢竟是要朝長期的營造。藝術在這裡先是一個媒介，它會不會是一種成果，我倒覺得不一定，社區自然的發展和順勢而為的啟發比較重要，當然，它的過程已融合了藝術的操作，當然以後要再推藝術為主體的活動也就更有可能。慢慢累積經驗，即使有時失敗也無妨，嘗試和修正本來就是過程之一。現階段只是讓它看到一個可能性，藝術在這裡就像農作物的做法一樣，有些社區可以用直接置入的「插枝法」，有些社區可能要用循序漸進的「接枝法」，要看社區的性質和基礎而定。

我想宜蘭市鄂王社區在主題上是提供了一個長期社區營造的例子，出發點是以社區的主體特色為發展角度，對社區的人在參與價值及生活經驗上比較有意義，倒不是完全純藝術的切入模式，在此分享個人的經驗，作為藝術家選擇長期營造社區的一種參考。

附錄：宜蘭縣宜蘭市鄂王社區工藝史簡編

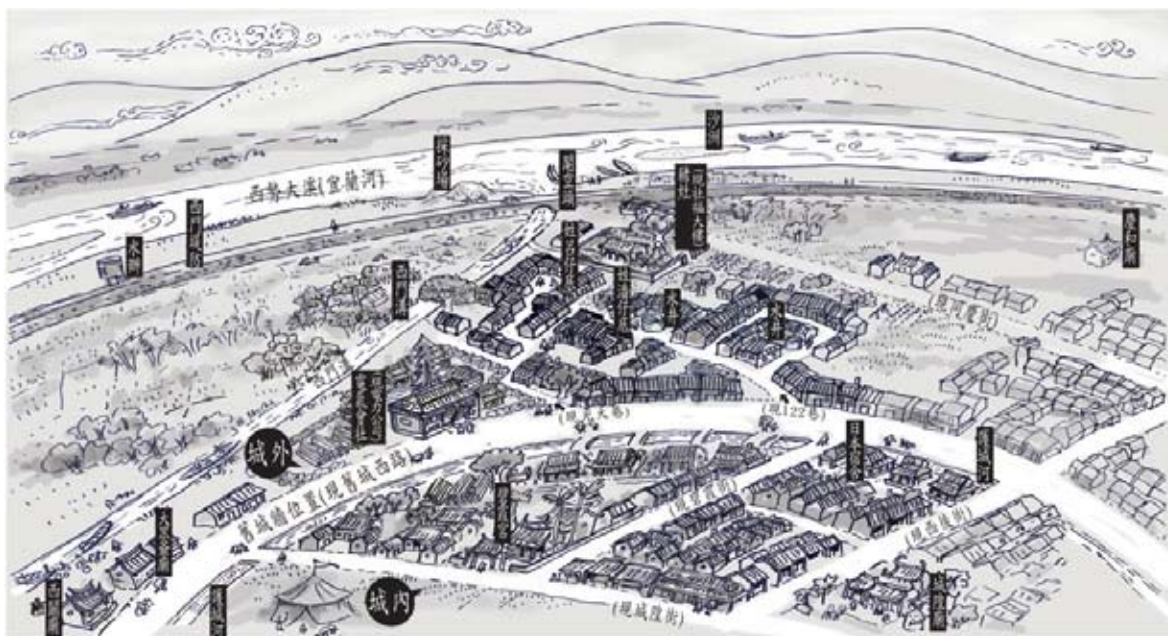
整理：陳世強

一、前言，社區介紹：

這是一個以「傳統工藝」為型態主軸的社區計畫，「鄂王社區」是宜蘭市內的一個老舊型城市聚落，因為位於西門一帶，所以我們取了一個美麗的名字，叫「西鄉盛事」。

鄂王社區位於宜蘭河東岸，傍河而居，古時「西門溝」為宜蘭市西門重要的運輸航線，民間聚落昌盛，重要廟宇環聚，各式傳統商業市集、工匠眾多，民間活動頻仍。清領時期，宜蘭市中心建昭應宮等廟宇，當時建廟工匠大都寄居本區域，是故留續了大量的傳統工匠技藝於此；而古時本社區為西門城牆所貫穿，故有「城內」「城外」之分，當時的傳統工匠業與食品業均聚集於此，足可觀出城市生產結構與地緣邊陲的交互關係，當時賣勞販藝的工匠師父，如今卻成為傳統工藝的珍貴資產，從此即可看出本社區與宜蘭市開發史的關連性。

鄂王社區發展協會於民國九十二年十二月七日正式成立，面積0.1836平方公里，居民332戶，人口949人，有鑒於傳統文化逐漸流失，本社區協會為恢復社區共同記憶，凝聚居民情感，即積極開辦各類社區總體營造相關工作，包含社區會議、文史調查、耆老訪（座）談、繪製社區歷史圖像、工藝匠師扶植計劃、環境景觀美化、人文及慶典活動……等，目的在建立社區紋理環境形式及發展永續性的社區發展的內容營造。



鄂王社區舊時想像圖

二、昭應宮的興建與西門匠師的薪傳

清嘉慶十五年（1810），清廷察覺經營宜蘭的重要性，將宜蘭納入版圖，設「噶瑪蘭廳」，派

前台灣知府楊廷理進行測量及籌備設置事宜。此前後期間為宣揚教化，陸續興建昭應宮（嘉慶十五年）、文昌宮（嘉慶二十三年）、城隍廟（道光四年），其後宜蘭第一進士楊士芳於同治八年（1869）倡建孔廟、光緒二十五年（1899）又建碧霞宮，舊宜蘭城的行政中心、信仰規模與城市聚落於焉形成。

特別是昭應宮的興建，因屬宜蘭市的主廟，招聘的均屬一流匠師，其後廟宇陸續興建，藝師工匠的需求量大增，大都留居於西門一帶，本社區潘宅附近即是。據耆老回憶以前鄉民生活上常須匠師代勞，修屋椽、改家具、釘桌椅、甚至補尿桶……，大師傅“好央叫”什麼都做，其實這些大師傅藝高技熟，融會貫通，相關小木雜務難不倒他們，反而小徒弟卻做不來，這樣的鄰里服務也算是早期的社區營造。如此技術勞力集中後，帶動了傳統工藝技術的傳承與周邊產業之興起，也形成一種生活型態與倫理價值，此盛景一直延續到60年代，本社區舊城西路一帶木工坊均仍密佈，滿路木香飄散，鑿鋸聲此起彼落，榮景一時。

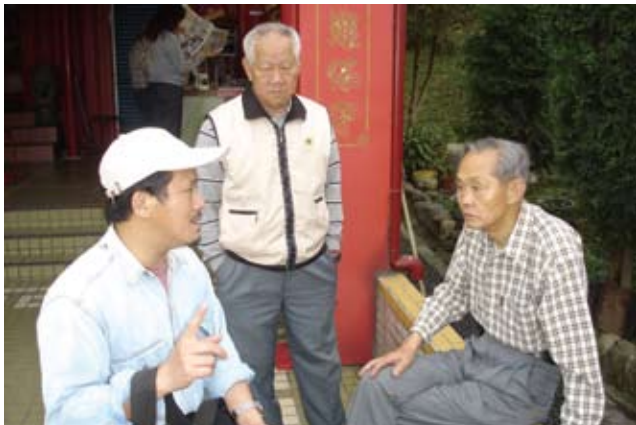
昭應宮俗稱「媽祖宮」，嘉慶十五年（1810）第一代匠師首建時原為東向，原來的格局因初期經濟條件有限，規模較小。後來昭和六年（道光十四年，1834）再次修建，由本地工匠藝師做整修工作，廟貌改為西向，其外觀保留至今，已有二百年歷史。此階段修建規模浩大，由主辦人余水土（主），陳猴生（副）等地方仕紳倡建，再修建昭應宮，施工數十年不止，直至“支那事變”因戰事停建，終戰後主辦人已近年終。值得一提的事，此次擴建乃由本地師傅主導，均為一時之選，也造就了宜蘭市工匠的規模與技術。建築頭手大木師傅林烏樹、弟林加禮、林老虎，皆是木匠大師林阿發之嫡傳子嗣，之後其徒弟阿添師傳承繼續修建，昭應宮前後修建工程歷經三代匠師才完成，可見工程之浩大及精細；土水和剪花為陳榮元，彩繪為曾萬一（元祖曾阿鎚、子傳曾金松、曾水源），木雕陳銀生、陳弄獅二師競藝，英雄聚會，大師雲集，這些重要的頭師，皆來自西門。

昭應宮除了匯集宜蘭市首席匠師群外，也選用了上等的建材。從耆老陳湧泉的描述得知，二次修建時，原舊廟樑柱所使用的為上等梢楠木，質地優良，一、二寸的角仔板，整修時發現保存仍十分完整，故修整時部份原木料仍繼續延用。唯原土角壁改北部頂級的松山磚砌為新牆，故結構十分堅固，二次大戰遭美軍轟炸500kg炸彈仍屹立不倒，可見工法之勞固。

耆老陳湧泉津津樂道接著說：大木頭師安裝大樑是大絕技，不隨便外傳，唯有得意入室門徒才有機緣學得。因為大樑是一建築的核心結構，大樑沒裝好，其它細節皆受影響。譬如大木師傅某回中午支開其他弟子回去用餐，僅留一、二名要徒安樑，待午後其他弟子回來，樑已安成，絕活沒學到，遂成遺憾。

陳湧泉還道出主持木雕的“撇步”：就是安排兩組木雕師傅互相較勁，昭應宮也是如此，廟方同時邀請了陳銀生、陳弄獅二大頭師競藝，一人刻一邊，木雕師傅為了面子，避免名落人後，都使出渾身解數，裝上木雕時均會包上紅紙，貼上封條，防止窺看虛實，待完工時才拆封問世，一較高下。鶴蚌相爭，漁翁得利，藝師競爭手藝同時，卻成就了廟方要求品質的目的。

同其他媽祖廟一樣，信徒為了乞求航海平安，將壓艙石捐付給廟方蓋廟鋪路，一兼二顧。建昭應宮當時也鋪了有很多花崗石，都是信徒捐奉的，可惜後來道路拓寬、民房增建，很多壓艙石都被挖走了。



耆老陳湧泉（右）訪談情形

三、「城隍廟」的修建與二代匠師的匯集

城隍廟的興建比昭應宮晚，肇建於清道光四年（1824），座北朝南，民國十六年（1927）重建，1931年後又數度修建，民國六十四年（1975）整修城隍夫人殿，蓋拜亭，城隍廟規模雖不比昭應宮鉅巧，但維修工程匯集了宜蘭市二代匠師的手筆，具在地手藝的本土意義。

茲將重建城隍廟的匠師介紹於後：

（一）大木結構

1. 林阿發（俗名「跛仔發」，生於清同治十一年，1872）。林氏育有三子：（長子早夭）、烏樹師（次子）、肉加禮（三子）及林老虎（四子）。三個兒子均為其得力助手，林氏五十六歲時與其子共同負責三川殿與正殿（含主、偏殿）悉數通樑棟架之製作。其後學徒輩阿添師、阿慇師繼續整修。

（二）木作雕刻

城隍廟的木作雕刻是在分工的情況下完成的，拺師精於動物雕刻。阿藍，則精於鳥類、花草雕刻。

1. 拺師（生於清光緒二十年，1894）。三十四歲左右完成城隍廟步口通樑上之獸座與金柱間龍、魚、飛鳳之雕作。

2. 銀生師（生於清光緒二十五年，1899）。銀生師係泉州人，為抗日的愛國藝人，被日人囚禁六年，迨至台灣光復後才被釋放。

銀生師被釋放後身兼二職，一方面任民意代表（從縣議員做到副議長），另一方面以木匠為業，由於來自雕刻技藝極為發達的泉州，在環境的薰習之下學有所精。

銀生師是以細雕技術起家的，其作品內容除了圖案式的螭虎紋樣強調精雕之外，人物創作亦有獨到之處，其雕鑿刀法，可以就近細觀，此與拺師在風格上以大型佈局，強調遠景的整體氣勢大異其趣，這是兩種不同性質的美感範疇，銀生師的作品屬「優美」（柔美）的類型，拺師

的雕作則應歸屬「雄壯美」之類型。所有城隍廟通隨與正偏殿前神龕人物雕刻悉出自銀生師之手。

3. 阿藍師（生於清光緒三十二年，1906），城隍廟三川殿與正殿所有的花鳥、吊筒、圖案式獅座及夫人殿三川棟架上之看隨，留下不少精緻的木雕作品。

（三）泥塑剪黏

阿元師（本名陳應元）生於清同治十三年（1874），係噶瑪蘭時代剪黏匠師中技術最優秀的一位，也是當時家喻戶曉的人物，他善於利用上釉之瓷碗，將它剪片貼黏各式各樣之圖案，由於瓷碗的色彩較具樸拙之美，阿元師深解素材之妙用，遂營造出屬於自己的風格來，他曾從事昭應宮、城隍廟、文昌宮、五穀廟的維修工程。

阿元師五十四歲時從事城隍廟的泥塑剪黏壁飾，其如城隍殿龍虎廊及步口山牆壁飾；夫人殿左右邊拱門上方壁飾、三川殿前面牆上緣壁飾等，另如瓦作亦由其負責完成。

（四）彩繪

萬一師（生於清光緒十九年，一八九三）。四十歲時負責城隍廟正殿、三川殿、龍虎廊之彩繪工作。

曾氏彩繪家族的作品自清朝以至於民初，所有興建廟宇有關的油漆或彩繪，約有百分之七十係在慇盛師（生於清同治乙丑年，1865）與其子萬一師（生於清光緒癸巳年，1893）的手中完成，北自台北南及南方澳，遍佈著他們家族的足跡，早期的製作如六、七十年前七賢張公廟、永鎮開彰聖王廟、鬪一、鬪二、鬪三、鬪四（今已翻成水泥漆）、羅東「震安宮」（媽祖廟）的正殿彩繪等等，均由曾氏家族聯合製作。



曾水源與其父萬一師之照片



曾水源於城隍廟之彩繪



曾水源所用的筆刷及顏料

萬一師之子金松師、水源師均傳承傳統優良技法，線形創作蜿蜒有緻，尤其漸層色彩勻稱之處理手法，在蘭地可謂無出其右者，譬如水源師在城隍夫人廟三川殿通樑棟架上之彩繪，色澤光鮮亮麗，全局相互調和輝映，頗富超塵脫俗之韻緻。

金松師與水源師兄弟採南方式的彩繪優點可突顯色彩學上漸層之美，傳統彩繪使用的油漆以桐油漆為主，以福州油最好煮，憨盛師家族在彩繪方面除了重視漆料品質以外，對油漆筆也甚為考究，採人的頭髮來做筆。

四、宜蘭市西門一帶匠師的分類與作品統計

宜蘭市舊時西門一代匠師在廟宇建築上的創作，主要可分為如下數種：1.佛像、花鳥、人物雕刻。2.大小木作。3.剪粘。4.彩繪。其他尚有泥塑、造像……等等。若論早期在蘭地從事寺廟創作的分布情形，宜蘭地區就占有百分之五十六，且重要的師父大都開業於宜蘭市西門一帶，因田野調查及篇幅有限，僅列出社區耆老們共識重要者，其餘匠師仍數目眾多，無法一一列舉：

（一）佛像、花鳥、人物雕刻：

銀生師（光緒二十五年生，人物、花草、神桌雕刻）和拚師（光緒二十年生，大小木刻）最負盛名、阿枝師，人稱「妝奩枝」（光緒二十六年生，佛雕）、阿藍師（光緒三十二年，花草雕刻）、劉長成，人稱「長成師」住北門（宣統三年，木作雕刻）、興邦師，現位於北門的店以從事三代的神像雕刻。

（二）大、小木作：

海師（同治初葉，大小木作）、跛仔發（同治十一年1872生，大小木作）、阿憨師（光緒二十年生，大木兼營工程設計師，南門人）。以上以跛仔發領導之林家工班成就最大，跛仔發本名林阿發（明治元年~昭和16年），因工作時腳傷而得此稱號。次子林烏樹（民前13年—民國55年）、三子肉加禮（本名林木水，光緒二十八年生）及四子林老虎（明治41年—民國62年）三個兒子接傳其衣鉢，皆為宜蘭市早期重要大木師父，其中以烏樹師青出於藍，十三歲跟隨其父學徒六個月即出師，同年即完成八仙桌之製作和學會安樑，並與父親至大里建造第一座甲棟屋，可見其資質聰明，後昭應宮、城隍廟、舊孔廟、基隆和平島媽祖廟、原今日餐廳日本豪宅、台北陳誠舊宅，均為烏樹師知名作品。晚輩尚有阿添師（光緒三十一年生，大小木作），為烏樹師之學徒、仁壽師（光緒二十九年生，小木作，住東門）。



林烏樹遺照



林烏樹十三歲時所做的八仙桌



林烏樹所建原今日餐廳日本豪宅

(三) 剪黏：

阿元師（同治十三年，剪黏、泥塑、瓦作）、阿枝師（光緒十二年生，泥水、瓦作、佛像，本名柳長成，人稱“裝尪枝”）。

(四) 彩繪、畫磚：

早期廟宇彩繪以曾家彩繪最為盛名：祖輩慙盛師（同治八年生）、父輩萬一師（光緒十九年生）宜蘭「城隍廟」三川殿、正殿、龍虎廊木作雕刻之彩繪；宜蘭「文昌宮」木質部分彩繪修護均為其知名作品。子輩曾金松（1915）、曾水源（1926）承其畫藝，另外尚有西門坤海師的佛畫（佛道經變圖繪作）。

同為宜蘭市重要之彩繪家族為顏家彩繪，其另外獨門絕活為「燒花磚」，祖輩顏金鐘，日治時期與日人師父學畫釉、畫磚技術，白天市公所上班，晚上作畫磚，初期以墓作畫磚為主，後轉畫廟作，主要以花鳥、山水為主，宜蘭市靈惠廟、城隍廟、碧霞宮舊後牆堵畫磚皆為顏金鐘作品，直至民62年歿。父輩顏文伯為宜蘭第三代重要彩繪師父，民36年生，十五歲隨父學藝，開業於宜蘭市城隍街44號的「景陽花磚（專門）」，為宜蘭市知名彩繪畫磚行，宜蘭市重要廟宇之瓷磚彩繪作品幾為顏家燒繪；顏文伯37歲開始改從事廟宇彩繪工作，舉凡宜蘭市昭應宮、慶和廟、靈惠《廟、西關廟、大三闡佛祖廟、礁溪協天廟之翻新彩繪均為顏文伯所繪。子輩顏三元克昭其裘，顏三元，長男，民56年生，自幼耳濡目染，十七歲學藝至今，其父顏文伯翻新彩繪之工作均有協助，現員山三興宮、大三闡佛祖廟、頭城城隍廟之彩繪為顏三元作品，不過畫法與漆料已改為現代材料，且本地工作難找，顏三元近年已多從事外地彩繪工作。



顏文伯及其苗栗輔天宮之畫磚作品《十殿閻王圖》（照片取自林芳瑜論文）

（部份文字資料補充自：《清代噶瑪蘭古建築藝匠之研究》林福春 撰（巨龍文化事業有限公司出版）

五、社區工匠的轉型與產業型態的遺存

隨著社會型態的發展，匠師的工藝市場也隨之改變，以前廟宇興建常常一蓋就是二、三十年，提供了大量匠師就業與一展長才的機會，工法技藝也較能滿足符合傳統藝匠的資質。隨後廟宇陸續落成，幾位重要的大師傅也就地留業，除了參與廟宇的修建，也承攬民間的土木建築工程，日治時期日僑住屋的需求，在地工匠開始另一批建造日式房舍的工作，同時漢人聚落也逐漸形成，甲筒厝、平房厝的需求量大增，成為大木師父另一個新興的勞動市場，其中以卓溪皋、林烏樹、林萬二這三人最具盛名。

宜蘭市的日本房舍，以林烏樹所蓋的前今日餐廳之日本房舍最大、最出名，綠瓦、銅管、木地板……等建材講究，耗資盛鉅，換算當時要賣掉三甲地之資本才蓋的起來，為禮遇名匠，日人每天請烏樹師吃雞酒提振元氣，在地方傳為佳話。可惜後來轉賣了三手，才拆掉蓋成現在的友愛百貨。

漢人甲筒厝以西後街黃仔西宅第最豪華氣派，屋主從事貿易致富，建築採日式與閩式融合，雕樑畫棟，前15間後15間，不過師傅從台北聘來，蓋了15年，油漆10年才完成，其內有很多珍貴家具。而本社區早期最大民宅算潘宅，至今已一百年歷史，師傅來自昭應宮，因當時師傅留居於潘宅旁，故雇主聘其建造。

宜蘭市早期的聚落形成，人口逐漸增加，西門原以建廟木作為主的匠師型態，也因聚落生活及宗教信仰上的工藝需求，隨後也發展出其他不同類型的工匠產業：花磚、紙藝、棺木、金屬工藝、器具製造……，應有盡有，由此得知宜蘭市西門一帶除了西門溝水運交通帶來的區域經濟外，也提供了傳統工藝的人才需求。

六、現今仍經營中的傳統工藝

社區目前現有的傳統工藝及匠師，因整體生活環境及市場取向大幅改變，大部分技術早已流失或轉業，一部分仍經營中的工藝產業因民間信仰或少量市場需求仍勉強經營，可以追蹤編列的工藝行業本文統計如下：

（一）木雕：蔡榮興

店面：宜蘭市舊城北路132號

民國41年4月29日出生，初中畢業

師承林金榮及父親蔡火土（生於民國5年，人稱火土師），蔡榮興曾協助父親火土師完成慶和廟、西關廟、城隍廟等廟桌雕花。舊時生活上八角眠床的木雕、各式粿印、糕仔印、傀儡戲偶頭部雕刻等均有。

蔡榮興父親蔡火土（火土師）為早期宜蘭知名的木雕師父，民國5年出生於宜蘭市，技藝師承林金榮（人稱榮師），火土師十四歲即當學徒學藝，學徒初期只能拿“細線弓”線鋸作粗胚學起，之後才進入修粗胚的階段。學成開始經營木雕業是由“八腳眠床”開始，木雕的繁簡需求也視買主家境的富貧價位而有差別。後來廟宇雕刻：神像、神轎、神桌……應有盡有，也有食品用

的粿印、糕仔印。

火土師兒子蔡榮豐、蔡榮華、蔡榮豐皆傳其衣鉢，其後二位現仍從事木雕的工作，而蔡榮興目前仍職業於原木雕店中。



蔡榮華及其木雕



（二）紙藝：蔡奇男

店面：烏肉糊紙店 宜蘭市城隍街5號

民國四十九年三月十九日出生

蔡奇男因家傳紙糊店從小耳濡目染，小時即跟隨祖父水金師、父親烏肉師習藝，烏肉師本名蔡燈泉（民20年-民77年），為宜蘭市知名的糊紙師父，作品主要為廟宇慶典或祭祀人偶用途。蔡奇男自幼幫忙父親的過程學得一身糊紙手藝，自己也從其他老師傅在加上自己北上請教他人，融彙貫通，若老師不願傳授，便偶爾偷描尺寸繪圖回家揣摩。糊紙藝品主要為祭祀用途，偶爾製作造型燈籠參加地方性藝品展覽，最近因頭城搶孤活動亦製作小型孤棚及DIY教學作為手工藝推廣之活動。



蔡奇男與其紙藝

（三）繡花鞋：楊雲峰

店面：宜美繡花鞋店 宜蘭市城隍街

民國四十九年二月九日出生，籍貫大陳島。

楊雲峰父親是反共大陳義胞，父親楊小美、母親楊沈香鳳在淪陷前均為當時大陳島的布鞋師傅，當時人民勞動的需要，布鞋須耐磨耐穿，所以紮實的工法相形重要。父親來台後仍以製鞋為業，然因工作勞苦，不希望兒子繼續做鞋。

布鞋製作過程繁複，要領很重要，一般人很難入門，楊雲峰自小協助父母作鞋，也學得一手作鞋的好技術，然因父親不希望他接班，楊雲峰轉投身飲料業10年，後從事房地產買賣15年，38歲那年，一次打壘球摔斷腿，在家療傷靜養了一年，順便幫父親製鞋，期間房地產景氣下滑，只好留在家中繼續做鞋。90年代中國返鄉潮，楊雲峰父親一度回大陳島（後又返台），楊雲峰開始獨自撐起家業。

原父傳技術只會作布面，後楊雲峰精益求精，北上向70歲老師傅學習繡花鞋技藝，奔波勞苦，勉強餬口。所謂柳暗花明又一村，後復古風的流行，生意日趨穩定：女性繡花鞋、道士鞋、學步鞋、戲鞋……。各式鞋款楊雲峰均獨自操刀縫製、剪裁、繡工、繃鞋，每個環節全自己製作，也符合了近來「客製化」的市場需求。巧手男子漢——楊雲峰，目前已是國內知名的繡花鞋達人，遠近馳名，繡出自己的一片天。



繡花鞋達人——楊雲峰



（四）石藝：曾文章

店面：曾文章石藝工作室 舊城西路光大巷17號

民國43年9月20日出生

曾文章人稱阿章師，在他的工作室裡堆滿各式各樣造型獨特的珍貴奇石，石材種類繁多，為民間奇石收藏雅風的延伸。曾文章自幼手工敏巧，初中畢業後曾從事各項工匠業及遊樂器材製造，後拜宜蘭名奇石收藏家——林秀雄老師學藝後，全神投入於奇石的創作工作，收藏者不乏縣內知名的企業家，並於2004年所作《春之頌》獲得外交部長獎。



曾文章工作神情

（五）棺木

隨著大量生產商品取代了傳統工藝，生活方式改變了消費型態，靠手藝掙活的工藝師傅漸失舞台，逐漸改行或失傳，唯殯葬業仍因民間信仰之故仍維持生意，在本社區現有棺木行上有三間，故城隍街民間也有「棺材街」的外號，隨著人口老化的人口結構因素，棺木行的市場仍一枝獨秀，然因工廠量產化的棺木製品侵入，削架競爭下，能獨立製作棺木的師木也所剩無幾。

其中最具口碑為游新添（添哥）位於城隍街55號的森成葬儀社，其棺木製造技術承自家業，國小畢業的他，自幼耳濡目染隨著父長製作棺木至今，已有40餘載。

其他棺木行尚有：陳正晴所開的建興葬儀社，地址是碧霞街38-1號，以及張明川位於城隍街13號的三合成葬儀社。



游新添製棺情形



游新添為社區所製作的迷你棺木

（六）小木

木匠原為本社區的重要勞力技術之一，宜蘭市重要的大木、小木師傅均落居於西門，以傳統建築為主的大木結構、小木裝修、傢俱製作，盛景一時。筆者祖父、父親亦為當地小木工匠之一。以前為師徒制，拜師學藝二年至六年不等。後因建築工法改變，現代快速施工電器、板材量出，取代了木匠原有接榫、鑿、刨等手工技術。現今小木工匠主要工作為室內裝潢，設計的美感及材料的好壞也視業者經費的要求多寡而有差異。

目前社區內尚執業的木匠師父有陳清耀、李啟仁。38年次的陳清耀十四歲國小畢業即師承父親陳焰山學藝，至今歷四十幾載。另目前擔任社區理事的李啟仁亦從事木匠工作，住西門路81巷30號，45年出生，國中畢業，自幼開始學藝，從事木工裝潢至今也好年，手路細膩，頗受好評。



陳清耀



李啟仁



林朝欽

（七）其他

錫工：李弘仁、金工：楊國孝、藝品製作：林朝欽

七、結語

總觀鄂王社區的地緣特性與人口結構，可以發現其豐厚的工藝發展歷程與特色，人口結構也衍生成特別的人文風貌與生活習性，形成一個較具「工匠性格」及「手感」的民間情感內涵，即是一個較注重「勞動倫理」與「傳統技藝等位」的生活價值觀；社區工匠具體呈現在作品的成果上，經年累世，也不失為一種展現技藝性勞動的文化結晶。

誠如手工藝研究所在社區扶植計劃中所提及：「臺灣已蓄積10年以上的社區營造運動推展，在21世紀已引起國民文化自覺潮流，朝向文化主體性、居民自主性之路邁進。傳統工藝以地方的歷史、文化、自然為核心吸引其他外力，逐漸發展成為文化創意產業。地方工藝匠師、居民運用擁有的傳統工藝技術資源與人力為依恃，重新肯定「人本尊嚴」，發現工藝的生命，透過共同參與地方工藝傳承，蘊釀形成地方文化特色，工藝精神因之得以發揚，進而讓國人重新認識工作倫理之價值，樹立文化公民的榜樣。」

現階段本社區營造重點與匠師扶植計劃下，值得具體推展的工作內容有以下：

（一）、編寫社區史、工藝史的文字史料整理與影像的紀錄：

鄂王社區在營造工作的初期階段，先邀請在地耆老，進行社區匠師田野調查，以口述歷史方式編寫社區史及傳統工匠生命史，建立社區及匠師沿革系譜。2007年10月已完成社區史與耆老訪談紀錄，2008年8月完成工藝史的編撰整理，期間並進行老照片等相關影像的收集與建檔，彙整成有系統的環境、人文、產業等相關之文史資料，進行工藝型人才資源調查，建立並研究社區產業傳承內容，有效累積社區知能內涵，奠立社區知識軟體之永續基礎。



社區會議



耆老訪談

（二）、培養社區特色工藝人才，肯定其工藝技能成就，帶動社區人才參與風氣：

本社區位於宜蘭市西門一帶，舊時因興建昭應宮（宜蘭市最重要之媽祖廟，現列古蹟保護）工匠聚集，留下豐富之工匠技藝傳承，晚近社會形態改變，藝匠逐漸凋零失傳，唯少量具民間市場之匠師仍辛苦維持經營。本社區第二階段之營造重點陸續提出相關工藝參與和扶植計劃，2008年，本社區提出工藝研究所之工藝扶植計劃，由楊雲峰（繡花鞋）、蔡榮興（木雕）、林朝欽（燈籠）、游新添（袖珍棺木）四名匠師率先研發社區工藝品，藉此為例盡量提供匠師或大或小可供參與之機會，陸續帶動匠師參與社區創意產業及公共事務，提振其技能並肯定其成就。

（三）、發展社區工藝產業，成立工藝坊，培育社區種子成員與凝聚協力意識：

本社區原屬技藝型傳統產業聚落，大部分居民成員均有濃厚之工藝傳統情感與記憶，並有強烈之傳承意願與企圖。延續工藝扶植計劃之作用，成立工作坊，同時邀請這幾位匠師擔任社區工藝坊講師，推廣各類傳統工藝產品，樹立社區工藝典範，肯定其工藝技藝傳承，並帶動社區成員協力生產，培養互助默契，凝聚社區營造情感。本案順以實現其社會參與熱情，發展社區工藝產業，並引導其產品設計觀念，提升產值效益，並彰顯正面社區工藝形像。



社區藝師為鄂王社區所開發的工藝品四種

(四)、社區紋理的連結與環境美學的再造：

本社區屬都市型老舊社區，從居民生活型態及社區環境樣貌均可看出本社區與宜蘭市開發史的關連性，近年來社區成員感受到人口外移及老化等問題嚴重，為浮顯歷史記憶，凝結社區居民自我認同觀念，擬分兩大層面進行長期社區環境的營造：

1、文化層面：建立社區特色、辦理各項活動、凝聚居民社區生活價值：

未來將逐步透過社區會議、耆老座談、工藝傳承、民眾參與……等活動規劃，建立本社區之經濟、水文、環境、生活等不同主題之社區活動，透過民眾教育、導覽解說、環境再造，最後由社區整合並規劃具體工作項目、辦理各項社區活動及教學、凝聚居民社區生活價值、活化並深化社區永續性發展的規模基礎。

2、環境層面：營造具社區歷史紋理的環境美學：

以上述規劃為依據，結合社區民眾與在地匠師共同推動執行，鼓勵民眾參與，協力帶動社區工藝坊之勞動情感，盡量提供創作機會予社區匠師發揮藝能，分為閒置空間的再利用、公共藝術、老舊建物維護、環境綠化美化、日常環境整理，創造美適環境及社區歷史價值、營造具社區紋理的環境美學。

所謂社區營造不僅藉社區種種空間或活動上的規劃，同時藉由有效的軟硬體作媒介，目的應如何將各區域的人文脈絡及生活價值予以建立並傳揚。雖當代消費環境快速變遷，主流價值觀透過媒體及市場不斷擴充衍生為單一且單調的生活樣貌，在當今如此文化斷裂的環境下，要推動手工藝型態的社區營造著實有它的難度，雖有現實環境的挑戰，但面對傳統藝術的流失，一步一印，仍必須藉有效的操作予以經營與永續發展。



搶救社區古井活動

藝教於樂II透過藝術的學習專案 ——山水之間的藝術遊廊

黃瑞茂

淡江大學建築系副教授

一、前言

九年一貫之後的「藝術與人文領域」之後，「藝術教育」將如何操作？如果不限於教育體系的政策轉變，我們也看到「社區有教室」或是地方文史及社區工作等等，一個新的成長教育圖像已經逐漸建構起來。特別是淡水地區藝文活動，近年的淡水鎮公所所轉變舉辦活動的固定型態，逐漸發展出不同以往的活動模式，例如結合「藝術家駐校」的「兒童藝術嘉年華」活動。藉由這樣的活動將教育的過程與社區過程統合起來。

此一計畫主要是國藝會與雄獅鉛筆廠所支援。為鼓勵中小學教師投入「藝術與人文」這方面課程的研究和進修，國藝會結合相關領域學者、專家或藝文團體組成之研究團隊，期盼能在跨校際與跨領域的合作之下，研發整合型之「藝術與人文」教學課程計畫，為九年一貫課程「藝術與人文」領域，注入涵容多元與創意的思維。自2006年起，改為藝教於樂II——透過藝術學習專案，鼓勵藝文專業者與學校合作，以九年一貫藝術教育為基礎，發展活潑而生活化的學習方式，開發學童美的感受、欣賞、創作和應用上的能力為目標，讓孩子透過藝術來學習，為藝術教育環境注入更多的心力與資源。

本計畫是以深入「藝術與人文教育」課程，以一系列的環境導讀課程與實作，啟蒙學生的美感與感官，體驗都市化與大自然對其生活空間的作用。也希望在教育資源有限的條件下，建議一個操作模式，結合在地資源充實小學校的困境，普及成長教育中的美感教育。在淡水的山水之間，長期地利用它的藝術資源開拓淡水地區學子的眼睛，扮演藝術、自然生態、歷史記憶黏合的平台。

竹圍工作室扮演操作平台，也逐漸整合到淡水地區的「藝術網絡建構計畫」。

「山水之間的藝術遊廊」計畫由淡水的四所學校展開，包括位在市街中心區的鄧公與淡水國小，以及位在鄉間的中泰與水源國小做為操作的學校。其中，中泰國小以及水源國小皆屬於教學資源缺乏的小型學校，中泰國小每年級僅有一班，每班僅十幾位學生，而水源國小每年級有兩班，每班約二十五人。

四個學校的成果最後在淡水老街藝術街坊展出，回應了淡水地區逐漸建構的藝術網絡的行動中。

不管從教育或是在地工作而言，這是個未完成的計畫。

二、淡水的中小學美術教育簡述

（一）前史

淡江中學是台灣最古早的基督教學校，校風非常自由，且注重學生美術、音樂教育的培養。1948年「淡江中學」男女兩部分開經營。翌年，男子部聘王守勇為校長，陳清忠則為女子部校長，同年七月女子部正式改名為「純德女子中學」。1953年音樂專科擴大為純德女中附設藝術補習班，內分音樂、美術與家政三科，由名畫家陳敬輝擔任主任，這種藝術專門中學，對當時社會觀念來說，是相當先進的，也由此看出純德女中師生的慧見與魄力。而由畫家陳敬輝在淡江中學服務30年的歷程，培育了許多淡水在地的藝術家，書寫了淡水美術史精彩及不可或缺的一段重要歷史。

（二）「人文藝術教育輔導團」發展歷程

台北縣的「人文藝術教育輔導團」始於民國七十九年，八里米倉國小吳望如校長於當時便開始參與兒童美術教育的規劃設計輔導員。在各縣市的教育，教學的部分均由國民教育輔導團負責推展各科的教學。以前輔導員是用考試徵選的，而輔導團的業務就是到各校去協助教學。另外就是各縣市都有一個專門負責藝術活動的社教課，社教課負責活動的辦理，輔導團負責教學。

民國八十四年後輔導團由海山國小移給鄧公國小，便由當時服務於鄧公國小的張寶釧主任負責，後來改為丁兆玲老師，吳望如校長擔任研究員，並開始一些理論和研究方案的推動。輔導團和社教課所負責的部份是不盡相同的，輔導團是屬於學務管理課，藝術教育活動是屬於社會教育課。藝術教育活動包含的範圍是很廣泛，音樂、美術、表演、偶戲，都是屬於藝術教育的範疇。輔導團負責是美術教育的研究，社教課則是負責縣內的活動，例如學生美展、皮影戲、剪紙、藏書票等等活動。

雖然為整個台北縣的輔導，但一直以來，國中國小輔導團的總負責人都在淡水。操作上則是將過去的音樂、美術等課程，統稱為「人文藝術課程」，將音樂、美術、視覺、聽覺、肢體等各種文化課程涵蓋進來，架構一個「美育」的課程，也就是現在所說的「人文與藝術」課

程。

與在地的鄉土教育推動最積極的時間，大概是臺北縣實施「開放教育」的時間，大約是八十二年到八十六年左右，辦了很多活動，如鄉土教育的演講、認識鄉土建築的教學。這些當時文化政策上的傾向，也當然的影響了很多活動的舉辦。

鄧公國小曾經在設計「藝術與人文課程」的時候，試圖將課程和生活結合。當時擔任鄧公國小教務主任的張寶釧與中原大學的喻肇青教授利用一些課桌椅和不要的紙箱為材質，以鄧公國小的地下室為基地，和學生共同討論，從搭建一個窩、搭建一個房子的概念，到最後形成一個社區、一條街，從這個過程就會談到一些技巧，空間概念。「造街」課程的計畫執行一個學期，參與的是四年級某一個班，透過藝術和生活結合。這個議題能探討的面向很多，是一個很好的「空間教育」的案例，透過桌椅，大塊的布，創造出一個街廓。

在課程發展中探討到很多問題，並發現空間教育在教育體制中的缺乏，像「領域」這件事情在我們的教育裡是完全沒有的；在蓋這些公共設施的過程中，孩子們會認為自己沒有公信力，需要老師的協助和介入，有點類似由大人扮演政府的角色，但是先由孩子們自己討論需要哪些公共設施，例如公園、學校，討論出結果後，公共設施是由大人、老師、義工媽媽來幫他們蓋。後來孩子們還訂定了「住戶公約」，以及要為社區取甚麼名字，這就是「身份認同」的建構過程。

「人文藝術教育輔導團」的經驗也使得鄧公國小的美術教育累積相當多的教學經驗。

（三）淡水國小「美術班」與國家文藝基金會獎助的計畫

1995年成立的淡水國小「美術班」，成為淡水地區重要的美術教育基地，主要從小學三到六年級提供美術教育。而從2003年至2007年，淡水地區的國小老師，便參與了國藝會的「藝術與人文專案」，從2003年的計畫「以藝術開啟孩子的心靈動力——淡水國小加強低年級藝術與人文課程實施計畫」、2004年的「藝術小芽的呵護計畫」，與2005年的「生活藝術化、藝術生活化、藝術與人文為核心的生活課程研究計畫」，以上皆由淡水國小的劉慧琪老師提出「藝教於樂」的補助案。劉慧琪老師的心聲：「藝術與人文教育需要有長期的教學實驗，才能看見一定效果和而長期的教學需要一定經費的補助。」

2007年的「山水之間的藝術遊廊」，由竹圍工作室與淡水地區四所小學共同合作，把藝術家帶到校園，把藝術帶到學童的日常生活中，深刻他們對周遭生活空間美感的體驗。

三、「山水之間的藝術遊廊」：策展論述

將「淡水」作為操作對象不希望掉入既有之「地域論述」的框架中。「鄉土教學」不是傳統地理學的問題，而是知識生產的議題。過去淡水的多數學校建構地方特色都是以淡水豐富的自然與歷史資源為對象，知識仍是有距離的被生產出來，只是「淡水河」取代「黃河」。

因此，一種改變教室內的教學方式，老師與學生一起去生產知識的操作模式。這樣的操作透過藝術的操作將看到不同學校的差異，同時也關注於學生的差異，作為教育的核心議題，因此真實體驗的啟動，藉由藝術形式將引導他們建立與他人、與環境的關係。所以所謂此一計畫的「策展論述」將採取比較鬆散的態度，定名為「山水之間的城市遊廊」。共同約定是課程的時間框架與一些文件格式，一方面可以作為差異比較之用，同時也預期這樣的淡水經驗可以被推廣。

在搭配藝術家的選擇上，不限於視覺藝術領域，包含擅長身體與聲音探索的「身聲演繹劇場」，還有社區內文史工作者、社區營造者等等。這樣的工作正好是竹圍工作室所能扮演的角色。竹圍工作室正在推動的「創藝人力派遣所」與「藝術農場計畫」兩個方向。十二年來累積了豐富的藝文網絡資源與規劃經驗，推出「創藝人力派遣所」，希望能創造異業與藝術的交流合作平台。在「山水之間的藝術遊廊」計畫中，我們將根據學校的需求，設計適當的課程，不囿於視覺藝術的範疇，提供恰當的藝術人文師資，為既有的藝術與人文課程提供另一個發展的角度；相對的，透過竹圍藝文師資的引導，「藝教於樂」也將培養出地方上一群具敏銳感知的藝術創造者／生活實踐家，理解並對他們的生活環境提出創作。

這一次計畫的團隊籌組除了積極於爭取國藝會的資源之外，主要是回應淡水地域的「藝術網絡」的逐漸形成的時勢。在一次中小學美術老師的聚會中，大小型學校的資源不同，需要尋求協助。而地方政治對於學校的過渡動員，雖然提供一些資源，卻常常造成更多的困擾。

基於淡水地區成長教育中的美術經驗，社區資源的結合，以小鎮中小學中美術教育網絡的建構，除了是資源分享之外，更積極是可以創造教育的內涵，真正的將城市轉變成為教室，共同支援小孩的成長教育的需要。地域社會的內涵可以轉變的新的想像與行動。在此一共識下，進行本次計畫的提案工作。

教育資源的分享是作為連結網絡的真實意義，淡水的藝術網絡需要靠這些次一級的網絡來支持，各種生活世界中的藝術創作應先於「河口藝術網絡」的建構。因此，淡水地區的成長教育的美術教育是淡水地區建構藝術網絡的重要經驗與力量。

四、教學上的討論

（一）「知識與經驗的傳授如何進行？」

這個計劃最核心還是「教育」，主要的成果是小孩與老師與藝術家互動過程中所體現的有關於「經驗」、「知識」與「創作」等等。

在創作教育中我們特別需要將真實世界放進來，創作將面對真實世界的變動不居，過程中含括了體會、表意、想像、回應，所以創作是不可知的。

（二）在差異中，我們看到彼此！

「介入教學時，放棄自我藝術形式的堅持是很重要的，但卻又會在最後成果展現時牽涉到創作形式的問題。你們在上課時，是否也解決了這項問題？（王德瑜）」

「在台灣大部分學校，身心障礙的學童是採混班上課，這是很美好的事。例如這次的經驗，有位自閉兒一直活在自己的世界，其他同學們都會對他進行管教。而我就會引導學生練習去理解，建立彼此生存的規則。這就不是被區隔，而是互相瞭解，更是很好的學習方式。（詹曜君）」

（三）意義的連結性

此一計畫的實施經驗給一個新的可能性，是有關於「美術」特別是有關於「創作」的教育，是可以與其他領域相結合，這是積極的想法。

以藝術為名進入校園，或許也不是只有藝文教育可這樣操作，國語、數學或許都可以來進行。這些經驗所提供的對話，不僅是藝術教育，而是深入的探討「教育本質」。

五、再現：「淡水藝術街坊」的展出

此一計畫的成果展覽是在淡水老街中正路上，296至302號四棟木造日式房舍的「老街藝術街坊」。成為老街藝術街坊「試運作」計畫的一部份。一系列藝文活動的進駐，以作為藝文能量測試，並引發民眾、專業者及參與者對於此區域未來做為藝術村議題的討論。

藉由四個學校成果的展示，對於此一日式宿舍進行解構與重構工作，佈展的過程對於既有的空間架構進行重新組織，是一種解構；展示則是一種重構。展覽作為學習的成果在

於跳脫只對於過程的強調，在成果展示中可以看到對於成果形式的要求。各校呈現方式說明如下：

1、水源國小

水源國小的操作不以「作品」為目標，藝術家王德瑜以開放的操作，在過程中帶著小孩與環境互動，當然包括與人的互動，在互動中去製作一些作品。街坊的空間裝置中，到處佈滿了小孩在這段時間中的工作軌跡。

一個孩子，從七歲到十七歲，每天被強制規定待坐在一張課桌椅之間的空間裡超過六小時，這樣的日子無聊的可能性自然遠高於有趣，還好對於水源五乙的孩子來說，這一學期，很幸運的，不但有實習老師、有藝術老師，而且因為「藝教於樂」這個計畫，還會有好幾次的校外教學與有別於一般藝文課的室內、戶外課程，最重要的，他們經歷了這一整個過程，參與或者說創造了許多事件，而這些事件讓「樂」的不只是孩子們自己，更多的是讓共同參與的老師、藝術家以及行政工作者「受教」。

王德瑜

2、中泰國小

中泰國小的創作作品是直接裝置在大屯溪的溪流之中，一系列的作品沿著「茄苳石堤」一段分佈。其中一個作品是藉由盒子進行水中世界的觀察，正是和在地生活採集的「鏡」相類似，來自於一種環境觀察器物的「創造」，不同小孩是對於水中世界的好奇，傳統漁村生活中一大早，去到海灘撿拾魚貝貼補家用是一種辛苦。「鏡」是一種謀生的工具，泡在冷冽的海水中撿拾。「在地知識」的回應。

中泰的展出主要補抓到日式宿舍的格局中的動線空間，將此一通道轉變成為展示空間。對比於現場作品的環境脈絡，在遮去光線的空間中，展出所在的宿舍空間的文化經驗被去除了，只是一個作為呈現的「簡單空間」；利用現地展出所獲得的影像去裝置去呈現「大屯溪作品」的裝置構想，再現出作品在現場的狀況，創造出一個不同於現場的觀看方式。

3、鄧公國小

鄧公國小對於原本的課程規劃是以「街道」為探索與創作的範圍，但是因為前幾堂田野經驗的課帶來了改變，最後是以「庄子內溪」為對象，接著對於整個計畫進行調整。對於相對上軌道的鄧公教學團對而言是一次挑戰。

認為本課程雖然以藝術操作為主，但實際上是一種關於土地倫理與人文教育的深耕。不論最後的藝術創作呈現是怎樣的形式，或是觸發的趣味，我想最重要的是小朋友如何由發現、覺察、關心、期望、有所行動、促成改變，實在且溫暖的關懷他們成長的環境的現況與未來。一個可以深植他們內心的新價值。

潘羽祐

除了展示之外，鄧公的老師帶著學生去彩繪學校圍牆，直接在操作過程中所觀察與紀錄的真實環境中進行創作，他們不只是將學習基地轉到教室之外，也藉由作品去跟社區（這個世界）說出自己的看法，反省我們對待環境的態度。

4、淡水國小

淡水國小刻意不以美術班作為此計畫實施班級，而是過去曾經參與前期國藝會計畫同學做為對象，可以作為長時間觀察的紀錄。淡水國小除了在藝術街坊的展出之外，開幕當晚的表演，呈現了舞蹈與影像結合的創作表演型態。

真實世界中蘊含著多樣的故事，小孩藉由觀察去補抓這些空間中的人事物所構成的世界中的生活敘述，在創作中去定格、對焦與放大，當然小孩的創作中直覺多於成見。

因為地緣之便，老街藝術街坊就是整個創作的真實世界的基地，在將近十個月的幾次基地體驗中，學習舞蹈與創作是隨著基地的改變而前進。初次見面的鐵皮停車場總是讓小孩好奇，下一次課程去探索時，鐵皮拆除了。當舞蹈逐漸形成時，一個新的廣場也完成了。因此在舞台上的背景中的影像記錄了基地改變的歷程，在觀看中也讓我們重溫一個都市空間的改造行動。當這個經驗成為小孩成長過程中的一個插曲，但是真實世界的改變的感受卻是深遠而真實的。這是一種「再現」的力量。

六、小結

四所學校位在淡水多樣的山水空間之間，藝術家與老師在整體課程架構下有意圖的根據其所在地理環境的條件，「多觸角」體驗及實踐美學的課程，鼓勵小朋友用各種感官認識自己生長的環境並發想屬於自己與團隊的創作方向。讓學校體制內的美學教育跳脫了制式的課程設計，讓藝術體驗及創造，真實地與每個學生的生活經驗結合，「美」的開始是在真實世界，而非抽象的概念。這樣的事情在成長教育中進行，轉變了知識生產與傳授的方式，具有啟發性，讓兒童從學習中建構其具有改變世界的認知與經驗。

在最後的展覽呈現中，藉由不同學校的差異表現，讓參與其中的小朋友能真正感受到藝術不單單只是做了什麼作品，最寶貴的是在過程中體會到的那份點點滴滴還有屬於自己對於事物的看法。

相較於藝術家與老師的投入與學生的經驗累積，這幾所學校的差異主要在於資源的不足。九年一貫教學之後，關於藝術的教學是很難在既有的框架與資源中被實踐出來。因此，這次的實驗中，對於小學校像是水源及中泰兩所微型國小，學校專業師資不足，因而在短短

時間中，所能轉化與發展藝術家的資源相較是有限的。對於像是淡水與鄧公兩所規模與師資都較完善的小學，比較有資源可以調整九年一貫所需要的各種領域的師資，並且相關資源在專業師資的投入下，是可以創造出更多可能的。

本案從藝術家與學校課程的媒合開始，並嘗試將城市變成為藝術產生的所在，差異性就在空間的條件中產生。從成長教育的角度來看，藉由藝術行動與操作，老師與學生一起成為知識的生產者，而非單向的知識教學內容。

在最後的座談會中，參與的藝術家也肯定在教學的互動與摸索過程中，更為真切的理解藝術的所來由，看到藝術教育的初衷。

（九十六學年度藝教於樂II——透過藝術學習專案：山水之間的藝術遊廊計畫，主持人為竹圍工作室蕭麗虹，參加的藝術家與老師包括：杜守正、王德瑜、蔡文欽、潘羽祐、楊智富、王仁甫、劉慧琪、詹曜君。）

附錄：「山水之間的藝術遊廊計畫」四個學校的實施說明

（一）水源國小

1、基本資料

導師：杜守正

藝術家：王德瑜、林其蔚

地方文史工作者：謝德錫

主題：「水源的生命空間」

學校條件：

水源國小所屬的水源里舊時稱作水梘頭庄，早在清光緒年間就已形成聚落社區，學校周邊有著豐富的自然與人文資源，而此次的計畫定位在「人與空間」的關係上，這空間當中即包含著自然與歷史人文空間，因此包括校園空間與環繞校舍的水源溪、土地廟以及附近的歷史建物與社區例如：瓦窯坑的水源頭、土地公廟、虎尾寮形式的陳家古厝、養鹿場、水源橋下的淡水湧泉口、天元宮…等，都成為可資利用的資源。事實上這些地方本就是水源孩子們的生活空間，只是他們未必曾深入探查、了解，因此在這一學年的課程中我們計劃儘可能讓孩子們離開教室，親自拜訪這些地方，以親身行過、看過、摸過而感受到自己與生活周遭環境的緊密關係，並將體驗到的感動以手邊最方便、簡易的素材例如花瓣、落葉、枯枝，泥巴、石頭、水；或者文字、塗鴉、照片，歌唱、行走、飲食記錄下來，不論以看得見或看不見的形式；也不管是留下作品或留在心理，相信都比在教室中聽課看圖片、想像教室外的世界來得深刻有趣。

2、課程設計概念

「創造事件」是一個重要的想法，事件是令人驚喜(或驚訝、驚嚇)的、刺激而戲劇化的、突發的、短暫的、令人印象深刻、餘波蕩漾可以延續發展討論的，但是它在課程設計中必須被恰當的隱藏，否則孩子們在高潮起伏(或動盪不安)的課程行進中將無法靜下來學習。事件包含了時間、地點、人物以及活動，當然所有這些元素都是有別於一成不變的日常生活，於是才會令人印象深刻甚至觸動人心。因此在課程設計上我們儘可能利用學校周邊的自然與人文空間，帶孩子到現場，以藝術為媒介，設計一些特別的活動，並將之記錄下來，希望因此而能讓孩子們體驗到自己生活在「水源的生命空間」。

學習目標是回到自己、把自己變成一張透明的地圖：

人與大自然：透過身體參與，激發主動探索的精神；培養觀察的能力（能以整體的觀點看待自然）。

人與科技：培養人在運用科技與資訊的能力，主體在 人而非科技；培養表達、溝通、分享的能力。

人與自己：培養獨立思考與解決問題的能力；增進自我與家庭的瞭解；培養實踐的知能（動手做）；增進規劃、組織、分析的能力。

人與社區環境：認同以社區為基點，向下紮根再擴展到社會的觀點；能身體力行，瞭解本地文化。

3、呈現的構想

「水源的生命空間」——課程內容與活動大致分為兩個部分，一部分屬於自然空間，包括了校園：水源國小的文房四寶、校園裡的地景藝術作品、水梘頭的意象作品竹迷宮以及許願樹；水源溪探查：溯溪活動、由藝術家林其蔚帶領的水源橋下的「音腸」作品以及關於水源溪的陶版製作。

另一部分則屬於人文、歷史空間：包含了校園裡的噪音作品(教室內以及教室外)、心靈地圖拼圖作品以及立體的心靈地圖製作、土角厝製作、改編校歌與錄製CD的計畫；瓦窯坑探查，造訪瓦窯坑的水源頭以及週遭自然環境、認識陳氏祖屋的「虎尾寮」建築、養鹿場等，並以沿途拓印的方式記錄；天元宮「音腸」作品、賞櫻花、泡茶與歌唱活動。

兩個部份的課程進行過後或者有留下實質作品作為展出成果，或者僅是以動態、靜態影像及文字圖像做為記錄，不管怎樣，小朋友們將於展出前兩週進駐淡水老街中正路298號空間現場，親手佈置自己的作品與展場。

水源國小在藝術家林其蔚的設計下，「玩」過兩次「音腸」，第一次可以明顯感受到小朋友根本不知道這是在做些什麼，帶著疑惑開心地繼續遊戲；後來林其蔚播放他在世界各地執行音腸這項計畫的影片給小朋友觀看時，小朋友有了參照他人與自身同樣經驗而比較，進而發出疑問的能力，表達疑惑，試圖從自己的角度問問題，也嘗試從得到的回答中找答案。

（二）鄧公國小

1、課程設計

導師：林芳芝、蔡文欽

藝術家：潘羽祐

地方文史工作者：謝德錫、黃瑞茂

主題：「我家門前有小河—庄仔內溪」

學校條件：

鄧公國小位於淡水河畔，經歷民國七十七年規劃、七十八年創校籌備、八十年八月底開始正式上課，將近二十年。校名的由來，經由地方仕紳建議，配合學校主要學區「鄧公里」來命名較適合，故定名為「鄧公國民小學」；學區內多為商業區與住宅區，人口密集，目前本校有班級73班、學生2317人，屬於淡水區的大型學校。

本校靠近淡水河口，且有一小溪流經，在約400公尺外淡水捷運站匯入淡水河；校地原為菜田，至今校園旁仍有種植中的田園。與鄰近的淡江大學（大約500公尺）常有交流與互動；而二級古蹟鄞山寺只距本校200公尺左右，寺內供奉定光古佛，因「定光」與「鄧公」閩南語讀音相同，故又稱鄧公佛，這也是鄧公里、鄧公國小校名的緣由。

鄧公曾為台北縣藝文輔導團的召集學校，藝文領域亦為本校課程，藝文教師發展自編課程多年，自發性的研議出「鄧公國小藝文領域課程舉要」，作為藝文教學的軸心，在家長支持與教師同仁的努力下，藝文領域的教學活潑而多元。鄧公國小課程舉要中，以「我是誰」、「我在那裡」、「我從哪裡來」、「我到哪裡去」等四個面向為主軸，四年級原本的課程規劃中，就有以行動探索周遭環境為核心的課程，藝教於樂專案課程即以此為主軸來規劃、實施。

2、課程設計概念

透過小朋友對面一條隱匿在街道市集中的溪流的探訪，去發現與觀察上游到下游不同的景觀變化。以及溪流與生活的關係與個人的觀感，將這些畫面與發現的小事物（動植物、人為汙染、街道建築）畫出來，用這些圖案來觸發其他小朋友及當地的住民重新面對生活環境中與自我關係最密切的小溪流，進而從藝術操作上產生面對生活環境的新價值。

3、呈現構想

在四年級上學期六週的課程中，學生用自己的身體與感官，探索與體認原本知道但不知名的莊仔內溪、經由匯入淡水河之處的探訪，連結到淡水河沿岸的史蹟與歷史，進而思考自己與莊仔內溪及淡水河的關係，以及如何為自己來改善小溪的現況，並提出藝術創作方

案，來邀請大家關心這條小溪；期間並以圖繪及文字來記錄觀察與感受的事物。

透過小朋友對庄仔內溪的意象，結合不同的概念，提出創作提案。小朋友以書寫或是塗鴉的方式展現出對生活環境的自我感受，透過小朋友的眼光，最後將以壁畫彩繪來呈現她們面對生活環境的看法與對未來的期待。

（三）中泰國小

1、基本資料

導師：王仁甫、程淑芬

藝術家：楊智富、曾建霖

地方文史工作者：陳信甫

主題：「我是大屯溪—大屯溪探訪及自然生態裝置藝術計畫」

學校條件：

中泰國小位處偏遠地區，多元的資訊刺激相較都會學校來的薄弱，連同影響到整體的教育資源明顯不足，學校更無專職美術背景出身之教師，進而影響藝文教育的發展。然而分析其地域屬性，由於位處自然生態豐厚的環境中，自然涵養出社區居民及學生樂天知命的生活觀，加上近年來學校與家庭互動綿密，普遍家長學歷亦逐年提高，對子女的教育態度及教育期待盼能有積極性的改變，因此，如何有效地結合地方生態環境特質，並建構擴大補充學校的藝文教育功能，便成為本案策劃理念之首要前提。

2、課程設計概念

鄰近學校的大屯溪，北勢子橋邊的人工溼地為行政院辦理生態工法博覽會時所設立，而大屯溪兩岸更採用自然生態工法之設計建造人工綠溪堤，故思索充分結合既有資源，並關心生態永續經營的核心意義，是本案所積極策劃的理念期許。

大屯溪為當地生態保護之重要指標，對於建構環境教育的涵養也可化約在探討大屯溪相關的議題上，而此策展理念以學生提出的切入點『假如我是大屯溪』為發展基礎，進一步引導學生轉換人與溪主客間的角色對換，鼓勵學生以大屯溪為本位的發想主軸，設置創作作品於大屯溪上游周邊，範圍含括水面、水中、水底及岸邊等溪域整體環境，並輔以配合展出當日的藝術表演行動，營造學生與大屯溪的自然對話，思索人與自然的交互關係。其中亦為教育學生環境保護意識，創作媒材上的取用強調不危害自然環境為前提，以建構更完整全面的生態教育觀，實踐在生活的每一個面向上。

3、呈現的構想

配合社區總體營造逐步發展「大屯溪生態」的校本課程。課程規劃包含溪流印象、濕地觀察、有機蔬菜等體驗活動，而此策展主軸之考量也架構在這樣的基礎，試圖延伸美術課程的教學方式，前置以靜態講解的教學課程為主，建立學生對於公共藝術及藝術介入空間等相關議題有初步的認識，再進一步鼓勵學生以更實質的動態參與行動，將合力創作的藝術作品、表演介入在所關懷的生態空間中，達成全面性的學習體驗。

此案創作作品共計六件，包含五件設置作品及一件表演作品，創作展出地點選擇以大屯溪上游水域流勢及岸邊為主，經由分組學生彼此間的激發對話，歸納出六件作品的創作面向。五件設置作品命名分別為大屯溪的旅行箱、大屯溪的守護神、大屯溪的彩虹衣、大屯溪的保護傘及大屯溪的健檢鏡；而表演行動作品則為大屯溪的生命力，換句話說，在回應大屯溪環境的關聯性上，扣合大屯溪相關生態屬性的面向，作為創作作品切入的聯想。上游區域為進入台灣海峽的起始，猶如即將進入旅程前的準備狀態；人工溼地的設置及維護，需要可靠的看守神靈；伴隨陽光映照溪流的水氣，幻化天空的彩虹成為地上的彩虹衣；水中小魚、岸邊小動物、陸上昆蟲悠遊生活的場所，可建立互動關係的保護傘；水域生態的維護，就像母親養育子女般的子宮，需要關心和健康檢查，而人與自然的生活對應，藉由肢體表演的接觸，正是生命力相互對照的展現。

（四）淡水國小

1、基本資料

導師：劉慧琪

藝術家：詹曜君

地方文史工作者：蘇文魁、黃瑞茂

主題：「我們的小鎮故事」

學校條件：

淡水國小為淡水鎮歷史最悠久的學校，學校的存在與淡水的過去的人、事、時、地、物都有很大的關聯。目前約有**48**個班級，學生數約**1300**人。

具有豐富的藝術人文教學資源，具有美術專長的老師約**8-10**位，具有音樂專長的老師有**5-7**位；設有美術班，招收台北縣美術才能優異的學生，提供一個良好的藝術學習環境。本次計畫是延續近幾年來本校藝術與人文課程中，積極推展表演課程的計畫所擬定，針對學校

缺乏表演及舞蹈的師資，希望透過竹圍工作室引進藝術家，一起合作開發課程，並加入在地文史工作者及空間營造師的資源，讓藝術與人文的課程能夠更加統整豐富，並具有學校本位的精神。

2、課程設計概念

本此課程嘗試以比以往課程計畫較緩慢但較符合學生思考統合的速度去編寫課程。以「淡水老街社區再造」議題為整個學期藝術與人文主題，透過影像的捕捉、再現及與肢體的互動去真實經驗及思考人、自然、社會、文化的互動關係，並統合視覺藝術、音樂、戲劇、舞蹈的學習內容，帶領學生藉由視覺舞蹈的表演表達自己的感受，並且加深對文化的理解與關懷。

3、呈現構想

(1) 透過個人深入的探訪及觀察，對社區的影像做出詮釋，並與多種元素交互指涉，形成思考網絡。

(2) 透過肢體表演，思考人與社區之間的關係：包括人與時間、人與空間、人與人的關係。

(3) 透過新、舊影像的篩選及組合、表現出自己對未來社區樣貌的期待與創造。透過分組創作視覺舞蹈，增進學習群我互動的關係。

(4) 透過分組創作視覺舞蹈，增進學習群我互動的關係。

藝能課程的公共參與——以台南社大為例

林朝成

台南社大校長

藝術扮演的不是「美化」的角色，而是「引發」、「思考」的媒介和工具～吳瑪悌

前言

近三年來，台南社大醞釀著幸福的學習氛圍，由於資深學員真誠的回饋，生命故事敘說與自我轉化的喜悅不斷地迴盪，也由於社大教師對教學活動的滿意，不吝惜地表達「在社大教書是上天賜給人的幸福機遇」，良善的溝通情境，使得「教與學」成為令人期待發生的有趣的事，而這一切所以發生，「美學與藝術」學程扮演著重要的關鍵作用。

台南社大美學與藝術學程，課程的設計以開發藝術想像與提升生活美學為主，含括書藝、陶藝、繪畫、工藝、建築、戲劇、影像、音樂、賞析……等都是一般學員最常選擇的入門性課程，藝術課程因學習成果顯著、且易與人分享，因此成為許多學員進入社大的最初選擇及最常選課的熱門學程。社大的課程簡章上，便以「開啟藝術的幸福世界，找尋自我的獨特美學」相號召，吸引學生來選課。

藝術的特質總不安於幸福的表相，表相之下必有意義的層層辯證。當藝術課程不只是個人品味的涵養與表達，或如吳瑪悌所說：「藝術扮演的不只是『美化』的角色，而是『引發』、『思考』的媒介和工具」（吳瑪悌，2007），藝術將以哪種面貌進入到學習領域？當回到日常生活美學的實踐成為核心思想時，藝術又如何抵擋流行文化的操作與馴化，打開屬己的感官與視野？將藝術課程放在社大所強調的「公民社會」，當藝術企圖與公共性及社區對話，藝術是否要為社會的需求服務，而削弱了藝術的主體性？這些問題，一時之間不易描述清楚，但從台南社大藝術學程的具體脈絡，八年來的辦學經驗與學程經營的心得，對藝能課程的公共參與問題也累積了一些觀察與思考，或可作為案例，當作故事分享給大家。

一、校園空間的改造與地方感的認同

社大藝能課程發展的脈絡原是為保護私領域的教育正當性，反對資本主義體系將個人原具有的動手做的生活能力弱化成分工體系下的商品服務與物件的買賣，嘗試藉著共學共享的自主學習，培力成人感性的表達能力和生活品味的自主權。然在台灣社會的教育脈絡下，生活藝能課程和學術課程對立起來，成為坊間一般的社教課程，其公共性意義不足以承受一般人對公民社會的想像，生活藝能課程遂成貶意，社大遂被要求積極改善藝能課程膨脹而學術課程萎縮的現況，以符合重建公民社會解放知識的期待。因此，「生活藝能課程的公共化」是各社大必須面臨的問題，藝能課程的深化與公共參與面向的拓展，成為社大現階段要開出的活路。

台南社大「美學與藝術」學程應歸類為生活藝能課程，但我們並不喜歡這樣的定位。一者，誠如Paulo Freire所言「教育本質地是一種美學實踐」(Freire, 1987:118)，成人教育文化典範的陶養，其實就在於想像力的釋放，或如新莊社大馮朝霖主任一貫的主張「一個真正民主的社群就是一個參化(co-creation)的社群；民主的文化也就是參化的文化；民主的美學也就是參化的美學。」(馮朝霖, 2006)進一步來說，教與學的活動，原應有以下三方面的辨證與律動：(1)希望的語言與批判的語言並重；(2)敘事的活動與論述的活動同行；(3)傾聽的能力與分享能力均衡(馮朝霖, 2008)，這也是美學詩化思維的期許。再者，社大的藝術學程包含許多工藝課程，工藝拉近了藝術與民眾的距離，工藝創造了一種生養的方式，使回到日常美學的實踐有個介面和在地的脈絡。因此，對工藝的凝視與尊重，正是民眾的藝術詮釋權與藝術行動對話可能發生的條件，台南社大希望將藝術的冠冕擴展到工藝與日常生活的領域，而不願只是以「技」、「能」的角度視之為只是技術的操作而已。然藝能課程原有其正當性，所以，藝能課程和藝術課程的混搭使用，也是可以被接受的。

台南社大一直希望藝術課程不只是自我式的學習，因此，與任課老師商討是否能於課程中安排「集體創作、社區服務」單元，以集體創作進行校園或社區空間的美化，希望透過全班的集合創作，凝聚情感、加強互動，讓學員產生公共服務的參與感與榮譽心，並體會藝術日常生活化的感覺。但這得和課程的節奏和學員的接受度一起考量。首先接受提議的是「木本物質」(木工班)的師生。二學期的課教下來，李維睦老師發現「木本物質」的學員勤於學習，敲敲打打，一學期下來，和同班的學員沒有什麼互動，經常看到的是同學的背和自己的作品，自發的想像和共學共作的設計碰到了基本的瓶頸。可是要學員出學費來學習，卻把時間花在為學校或社區作工，可能也不是學員樂意接受的。於是，以6週的時間分組製作公共家具，一起討論、對話和構思，訓練自己的技術與溝通的能力，並在往後的12週創作自己的作品。一學期的嘗試下來，木工班師生為校園打造的公共家具(椅子)不只贏得熱烈迴響，並發表創作歷程感言與心得。我們發現，共學共作的過程，不只增進了說故事(敘述)的能

力，因開放的溝通交流，反而增進了對作品的詮釋能力和內在生命的明晰。課程藉由議題的導入，老師也感受到在集體創作與自我創作上，學員情感交流的差異變化，經集合創作的體驗後，逐漸改變生活藝能課程學員自我式的單一學習性格，讓人與人之間的情感有了微妙的變化，學生彼此之間交流更密切，上課的過程中有了更多的討論、錯誤也共同承擔，這樣的改變更讓後續的課程運作有了美好的開始。

台南社大創校於2001年，2002年我們「木本物質」的課程已走上共作共學的教學方式，因此，當工作人員進一步將社大現有的校園空間視為藝術家進駐的場域，改善校園空間作為師生共同的議題時，工作人員特別請師生一起來書寫走廊空間的想像。台南社大的走廊就這樣被想像為開放的美術館，每學期「木本物質」班師生為校園空間打造純手工的公共家具，許多班級利用校園的藝文走廊進行創作展，並透過師生創作佈展，達到分享和交流的目標。

2002-2003年從一樓廊道空間的美化與改造，使藝能課程有了伸展的舞臺，二樓的天橋過渡空間也被我們打造成「小聚場」，木本物質班所製作的咖啡座椅，水彩班師生共同彩繪的壁畫，加上各類活動的發生：中秋茶會、新課試講、小型成果發表、小組交流討論……等等的活動，形塑了社大公共論壇的氛圍。水彩班裡有許多媽媽第一次拿畫筆畫牆壁，打好了底，大家都興奮的畫下美麗的花朵。眼看著「小聚場」的高度使用，學員的心情變得柔軟愉悅起來，透過藝能課程的共同參與，漸漸認同社大的辦學理念，並塑造全新而喜悅的台南社大的地方感。

2003-2005年，回頭看見台南社大地方感的形成，2003年，304教室透過「彩繪大玩家」課程，彩繪佈置成「304藝享空間」，2005年，「燈具DIY」、「拈花惹草」班共同打造了老舊廁所的燈具，並以自然枯枝及種籽美化廁所門面，2006年，三樓穿堂佈置了彩色木造拼貼牆，「書法班」以書法作品共同妝點三樓牆面，2007年，「鄉村佈置」全班集合式創作，改造老舊視聽教室牆面，學員精心彩繪改造，期待賦予新的生命。這些活動，使學員對「社大之愛」，有了情感聯繫，社大的老舊教室，也可作為「關照場域」，成為「安適其位」（Tim Cresswell，2004）認同之所在。

二、將議題導入課程，豐富作品的敘述性

台南社大草創初期（2001-2005），致力於社區據點的合作與開發，先後與金華社區、文南社區、西賢社區、龍安社區合作，並在該社區活動中心開設課程，進行社區學習型組織的教育實驗。期間，藝術活動與課程便是最容易親近社區民眾的媒介。我們曾與社區共同

舉辦貨櫃藝術節；協助將樣品屋轉型成鄉土文化館，舉辦開館文物展；協助社區編社區報；協助將老街布莊的街道美化，以玻璃珠鑲嵌成「星光大道」。一時之間，相當活絡討喜，常見地方媒體的報導。然檢討這五年的實踐成果，我們決議退出社區據點的經營模式，一者因經費與人力所限，我們選擇的社區金華與文南社區都是社區經營成果亮麗的社區，社大的進駐雖能互蒙其利，但對社區的發展並無法持續創造學習型組織共學的模式，在既有的社造體系，這兩個社區仍能向前發展，社大進駐只是錦上添花，創造業績而已。至於西賢社區，在社大的協助下，新故鄉社造計畫順利的進行，兩年來也成為文化局、都發局讚賞的示範社區，社大的投入也該退場，讓社區營造自己的生活節奏。至於龍安社區，因社區協會理事長和里長意見不合，社大的進駐常成為雙方的敏感介面，教學的理念難以落實。因此，社大進駐社區在2006年有個大變革，衡量社大的人力資源，社區的經營以弱勢的安南區為主體，另創「大廟興學」的模式，至於府城的社區營造，主要由「府城社區營造中心」來主導，社大不再進駐，改以議題為導向，深耕議題所需的研究調查、教學與融入課程的配套推廣機制。

2006年至2008年，因應台南社大本身的調查研究成果與環境公民行動，將環境議題導入藝術課程，使藝術創作延伸了環境向度，豐富學員在自然中的體驗與觀察，使環境的生態網絡，土地的故事豐富作品的敘事性，並開啟藝術創作與土地的深刻對話，於是，我們藉著課程的交流、跨領域的對談和環境現場的導覽，引導藝術課程老師發想，並藉由課程的不同屬性發展環境與生活之間的創意展現。

最近三年來，台南社大進行多年的老樹調查計畫與公園保育調查研究計畫已經完成預期目標，接下來的工作正好是擴大關懷層面，是和藝術學程共同發展環境藝術行動的好時機。95年以台南老樹為主題，邀請拼布班、書法班、馬賽克、藝術創意班的師生，共同策劃老樹的藝術。拼布班全體師生為台南公園90歲集體創作拼布藝術畫，並引發她們從台南各區地方特色出發，創作屬於府城獨有的拼布藝術：「大自然拼布——府城之戀」。學員從台南各區域出發，作實地分區田野考察，尋找創作題材，期待延伸作品的多樣性。馬賽克鑲嵌藝術葉玲君老師以「老樹的聯想」為題，全班同學將老樹的紋理與風彩，一片一片地鑲嵌入畫；杜其東老師將樹作為裝置藝術，舉辦樹與書法的創作展，而「玩藝術耍創意」陳建明老師所領導的師生團隊，發揮創意精神，編寫一齣「愛在森林」音樂劇，宣揚森林破壞殆盡的危機，陳老師親自參與演出，服裝道具皆為學員親手製作。

96年以「愛公園的N種方法」為主題，發展愛公園運動，鼓勵班級社團參與，以藝術創作結合公園的日常生活領域，希望能以較柔軟、溫馨的柔性訴求，號召更多的人一同參與關懷！「非常好玩社」利用公園撿拾的自然果實、樹葉等素材研發在地特色的環保樹枝蟲，推廣綠色生活美學，並設計「愛公園導覽口袋書」，以創意的設計導覽民眾生態旅遊，遊樂其中。「拓印大自然」薛慧蓮老師班級學員，帶領親子們一同玩拓印，瞭解自然的軌跡。螞蟻

拼布社則教導大家如何透過植物萃取的汁液染出漂亮的手帕，如此一來，公園便是最接近我們日常生活的感性愉悅。

97年開創新的議題，將守護三崁店諸羅樹蛙議題導入藝術環境公民行動。96年台南永康糖廠發現台灣特有種諸羅樹蛙，台南社大師生共同參與基地調查與守護工作，並號召各不同領域的班級師生共同參與，除了將諸羅樹蛙納入生態保育教學中，請環境生態專案教師吳仁邦帶領藝術學程師生親自到三崁店糖廠，認識了解次生林豐富多樣的環境，觀察諸羅樹蛙的生態習性與行為，將這些轉化成創作作品的內容。於是，螞蟻拼布社社員共同縫製諸羅樹蛙拼布作品，並以諸羅樹蛙為題製作創意商品；馬賽克的師生，將諸羅樹蛙可愛的模樣置入鑲嵌的圖案中；繪本班的陳貴芳老師與文學寫作王貞君老師共同討論、創作守護諸羅樹蛙的繪本故事。為了達到宣傳效果，藝術學程的師生都參加諸羅樹蛙學術嘉年華會，知性與感性交織，往後只要有活動，便帶著自製的故事屋、摺紙青蛙展示諸羅樹蛙珍貴的本土價值，並提出守護台灣本土特有種諸羅樹蛙便是守護台灣的價值，終於在今年，將諸羅樹蛙推進珍貴稀有的保育類動物名單中。

三、美學與藝術學程發展模型與願景

累積了七年的經驗，美學與藝術學程李慧玲經理，在團隊的集體討論下，為學程勾勒了發展模型與遠景：

教 & 學內涵	學習者模型	教學者模型
基礎學習 初階的藝術相關實務操作與體驗，在此階段不僅是技術的傳授，主要目標是在於引發對於生活美學感知和參與的興趣，進而以新的視野體驗美學在生活中的廣泛影響。 1. 啟發學員興趣與關心的起點。 2. 強調生活中「動手做」的行動價值。 3. 透過課程對自己的生活經驗與生命體驗有不同的認識與開發。 4. 培養多元的欣賞、表現、審美及創作能力。	（體會學習的甜味） 興趣的啟發 ↓ （累積學習的厚度） 自主性的學習思考 多向性的學習脈絡 ↓	（播種） 學習興趣的啟發與導引 ↓ （發芽） 學習面向的導引與拓展 跨領域的課程的合作與開發 ↓
進階學習 深入淺出啟發相關於「藝術與內在生命」、「個人與社會」的連動關係，並逐漸擴及公共藝術及城市美學等相關議題。群聚學習的能量、鼓勵結社，藉由社團組織參與公共事務。 反觀自己的生命經驗後，開始對別人有了情感與感動，並透過不同課程（如：繪畫、寫作、歌唱、表演）找到一種新的表達方式。 尋找同好，組織社團，集群體力量發展行動、參與社區。	（自我認同的價值） 學習分享的快樂、認同的力量與自我實現 ↓ （學習群聚的力量） 自組性社團組織的群聚與運作 ↓	（開枝散葉） 分享技能的引導與訓練 ↓ （開花結果） 群聚實現夢想夥伴 學習成果的累積與研討 ↓
專案/行動、活動 藝術學程與其他學程接軌合作 教與學專案研究計畫	願付一己之力 關懷社區、愛護土地	關懷社區、愛護土地的 引導者

思考藍圖

藝術教育，強調的是個人自主性的創作，不用一種規範去限制任何發展的可能性，鼓勵每個人都可以提出自己獨特的感受與觀點。從藝術創作的歷程中，可以觀察到創作者的個人心理運作的歷程，以及受社會環境影響的成份。在美學與藝術課程中，不僅要分享藝術的專業技術，也要與不同的生命個體進行深層的對話。必需不斷去傾聽與洞察不同生命個體所傳遞出的訊息，並試著引導與鼓勵各自的自我觀照與自我表達，以不預設立場的態度，關心與欣賞各種獨特的生命表達。形式與內容的選擇，盡可能是自由開放的，個人的感受是必需受到尊重的，群體的互動則必需互相尊重。它可以是從個人觀照擴大到社區關懷的行動。

美學與藝術學程之規劃與設計是以解放想像力、培養公民美學為主要訴求，在此訴求中以回到日常的美學實踐為主軸，公民美學則涵蓋城市美學、公共藝術與文化創意產業三大面向，而這三大面向都與公民意識和社區意識緊密連結。

城市美學——關於都市風格與公共空間美學的特性的相關議題

公共藝術——社區社群／公民主體發聲／認同的過程與權利相關議題

文化創意產業——生活美學與地方性的創意文化培力相關議題

願景的描述

- (1) 讓社區的朋友們能發現生活之美
- (2) 讓社區的朋友們能分享生活之美
- (3) 讓社區的朋友們能營造生活之美
- (4) 讓社區的朋友們能延續生活之美

願景的管理

- (1) 生活美學全面融入藝術技能課程
- (2) 從生活美學自學力擴展至分享力
- (3) 從生活美學分享力提升至行動力
- (4) 從生活美學行動力發展為延續力

結語：說故事的力量與地方的認同

台南社大對美學與藝術學程的經營可說是費盡心思、集體努力的成果。在外界的評價中，台南社大以自然與環境學程的經營最具有公民行動的活力和膽識，也以環境學程的耕耘最具知識的厚度與國際視野。然透過藝術打開一個公共討論的空間，在相遇的過程互相激發，將藝術定位為「引發」、「思考」的媒介與工具，讓互為主體性的敘說呈現動人的說故事力量，卻一直是台南社大的核心思考。從創校以來，我們一直盼望創造一個美學的行動學習社群，在藝術的反身凝視中，發現世界的美妙，並在藝術所開啟的認同力量中塑造一個情感所繫的地方感。我們當前所做的藝能課程公共參與，或許是我們鬆動藝術土壤，讓感官魅力的探索與美學自由之思可能發生的條件吧！從這個觀點設想，藝術的公共參與並不只是社會責任的關注，而是參化的契機。

參考文獻：

- Freire, P. (1998) *Pedagogy of Freedom – Ethics, Democracy, and Civic Courage*, Oxford : Rowman&Littelfield publishers, Inc.
- Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘譯（2004）。《地方》。台北：群學出版有限公司。
- 馮朝霖（2006）。〈希望與參化－Freire教育美學推衍與補充之嘗試〉。李錦旭、王慧蘭主編《批判教育學－台灣的探索》。台北：心理出版社。頁137-168。
- 馮朝霖（2008）。〈美學領導與社區大學的教育文化典範〉。《第十屆社區大學全國研討會大會手冊》，2008年5月24／25，社團法人社區大學全國促進會主編。
- 吳瑪悌（2007）。〈行動架構〉。《2007北回歸線環境藝術行動》。嘉義：嘉義縣政府。

活性編織——花蓮新社國小藝術迴廊的社群實踐

陳淑燕

纖維染織創作者、國立東華大學民族藝術研究所藝術學程講師

一、契子

每個個體就如一條靈活的線，當交集與互動出現，那麼線與線的交錯編織於是形成。讓各具性格的個體保有靈活原初的個性，並且時時溝通交流，於是持續變化並有創造力的編織結構和形體於焉產生，我稱其為活性編織。

種植在花蓮縣豐濱鄉的新社國小藝術迴廊，是一場和村落中人以及學校師生共同營造的美麗經驗。原本只是一份個人對小朋友們小小的心願與對環境藝術的夢想，後來能夠獲得學校的支持與村落家長願意配合共同努力，建造完成這竹編藝術迴廊的結構景觀，現在想來，非常感念如此的因緣聚合。

二、位於台灣東岸的原住民村落——新社

坐落在花蓮東海岸台十一線豐濱鄉的新社，是夾峙於台灣海岸山脈與太平洋之間窄小台地上的原住民村莊，混居著噶瑪蘭族、阿美族人和少許客家與漢人。美麗與殘酷並存的氣候環境，卻居住著溫和韌性樂天的村人；這裡擁有著獨特而神祕的噶瑪蘭族香蕉絲編織文化，以及碩果僅存的祭師文化；不只女性的織布，男性上山打獵、搭建傳統茅屋、出海捕魚等漁獵文化所形構的生活工藝內容，以及原住民貼近自然的生活習慣與智慧等，都是這個



圖1，（由左而右）潘阿玉、潘巫吉、朱阿比（已歿）三位祭師正在做祭祀。



圖2，沙岸的小漁港，傍晚時分村人合力幫船主把膠筏推向海洋，準備捕捉夜間的飛魚。

村落至今吸引人關注的生活文化。

特別是這幾年來部落意識抬頭，加上原住民委員會大力補助，東部各個村落都非常積極努力在發展自己部落的文化特色和創意產業。於2002年底正式被政府承認為原住民族的噶瑪蘭族人，更是當時積極爭取自己族群文化特色的代表。由宜蘭輾轉遷居到新社的噶瑪蘭族人，在顛沛流離多年之後，竟難能可貴的還能保有自己的語言，雖是噶瑪蘭族語與阿美族語參雜著，但這些年因為正名的影響噶瑪蘭族語逐漸成為被彰顯的語言。而傳統歌舞也保持著相當豐富的內容和特色，常被邀請去重要場合做文化演出。另外香蕉絲編織更是台灣各原住民族當中非常獨特的，使用香蕉纖維材料，並且還用傳統地織機來織布的一種獨特織物；在如此條件下，香蕉絲編織，後來成為花蓮縣噶瑪蘭族發展協會發展傳統特色及文化創意產業的重點選擇。



圖3，織布的阿嬤正在自己家附近砍割成熟而合適的香蕉樹。



圖4，傳統香蕉絲編織—水平式腰織機。

三、由編織開啟的部落連結之路

2005年噶瑪蘭族發展協會申請到原民會重點示範部落的計畫，同年夏天新社香蕉絲工坊成立，也於集結部落共識的過程中蓋好了大家集會與工作的地方——海邊的傳統茅屋，而我也因為部落編織的樸拙魅力，和被邀請協助香蕉絲工坊的因緣，更因為喜歡東部的人文與環境，而來到新社。

早在1990年即進入原住民部落的我，被部落文化感動之餘，就在心裡思量著美術背景的條件下能夠用什麼方式參與部落工作，於是想到物質文化——編織；也在往後數年慢慢種植心中的這顆編織種子，並與自己的藝術創作結合，互相成長茁壯；在台南藝術大學完成

纖維創作的碩士學位。如今能夠貢獻所學服務部落，心裡既欣喜更是戰戰兢兢。



圖5，傳統茅屋工坊廣場前處理「薯榔」植物染材。



圖6，植物染研習教學一精練（筆者一戴頭巾者）。



圖7，使用福木染出飽和黃色的香蕉絲一茅屋工坊前。



圖8，各色植物染香蕉絲。

噶瑪蘭族發展協會集結數位傳統香蕉絲編織的師傅，和多位有心學習的編織媽媽，希望傳承香蕉絲編織的技術，並且在往後逐漸研究細緻的香蕉絲工藝品，因此成立新社香蕉絲工坊；將發展香蕉絲編織工藝題報為重點示範部落的推動核心，希望穩定而持續地發展部落編織工藝；除了傳承傳統的香蕉絲工藝文化之外，也請教各方專家學者的意見，縝密的進行從原料管理、工藝技術研究及產品研發等整體的文化創意產業發展計劃。

當時的編織師傅除了開路先鋒的朱阿比、潘烏吉、潘阿玉等阿嬤，還有年紀已八十多歲的朱阿菊阿嬤更是身體健朗且手工細緻，不只能操作完整的香蕉絲編織技術；也是少數同時保有苧麻纖維製作技術的老師傅！還有潘天利阿嬤及嚴玉英阿姨編織的手藝也很好；婦女會理事長的陳文麗阿姨縫製的手工不錯等等，可以說傳統編織工藝技術已經在新社部落活絡了起來。¹

¹ 參看陳淑燕（2007），〈台灣東岸的蕉絲韻味—噶瑪蘭族人的香蕉布〉，《原住民族月刊》，No.108，p23~29。



圖9，使用植物染的香蕉絲線設計和織作的織品。



圖10，部分植物染的香蕉絲生活產品。

這是工坊運作的第一年，當時我們努力在幾個軸線上：

(1) 在香蕉樹的栽種上（品種、種植環境、植栽照料）開始請教許多專業團隊，如屏東農業試驗所及霧峰農試所、台灣工藝研究所等單位，也開始用專業的方式種植和照料各種品種的香蕉；

(2) 傳統香蕉絲編織和處理纖維的技術能夠更細膩精緻，同時傳承的工作上能夠扎實；

(3) 謹慎的加入新的染織技術，讓編織媽媽們學習，希望之後能夠拓展香蕉絲織品的多元與細膩性；如植物染色研習，桌上織機編織研習等。

第一年的工坊工作結束之後，我仍然住在村莊，更有時間與機會與部落的人來往互相了解，自然地從村莊人的角度來看部落的編織工藝。除了女性的香蕉絲編織，男性的編織工藝有哪些？同時也思考，工坊的編織阿嬤、編織媽媽在織布和工藝技術上是能夠專業精緻的，但是在產品的設計就需要新的視野與具創造力的年輕人來合作與協助。

之後在東華民藝所藝術學程開設染織創作課程，希望讓原住民的年輕學子接觸部落的編織文化與魅力，能夠發揮設計的創意，有機會協助部落，和部落的工藝家或工作室合作。編織創作課程主要以幾項與原住民相關的編織技術與素材為主，也安排到部落學習和體驗的田野課。



圖9，使用植物染的香蕉絲線設計和織作的織品。



圖10，部分植物染的香蕉絲生活產品。

2007年暑假將盡之際，協助東華大學民藝所與台北藝術大學傳創中心2所大學規劃「傳統與創意部落編織體驗營」——台東關山樹皮布編織，與花蓮新社香蕉絲編織。讓大學生透過研習營精華地領略傳統編織之美，並由此體驗激發原創的設計理念和作品。



圖13-17，「傳統與創意部落編織體驗營」。

辦理新社部落編織體驗營，一方面是希望學院中年輕一代把握這次難得的機會，學習和體會民族工藝中香蕉絲編織的特色和美感，而能轉化為含有獨特傳統文化元素的現代創意產品。而站在部落人的位置，也期待能拓展更多欣賞香蕉絲織品的欣賞人口，將噶瑪蘭的編織文化與生活智慧介紹給更多年輕人，假如因緣具足，或許能夠培養出對部落傳統編織有興趣的設計人才投入。

居住在部落能夠付出所長的機會是很期待的，想到既然往年輕人的方向下工夫，更根本的路徑就是從小扎根，尤其是部落小學。新社國小是噶瑪蘭族文化發展重點的學校，族語、傳統歌舞都有精采的表現，反而編織工藝沒有在學校受到同樣的重視，讓小朋友們從小接觸，這是很可惜的。於是和學校主動聯繫，接下藝術與人文課程，對於美的教育和傳統工藝的引介在學校做一些努力。而對於部落的男性工藝——如竹藤編，平衡關注，期待新社部落有活絡而整體的生活美學工藝發展。

四、編織迴廊的動機與想法

(一) 動機

1. 在我擔任新社國小的藝術與人文課程老師期間，發覺部落的小孩有很飽滿的感受力和表現力，但是自信心較缺乏與想像力沒有被充分開發，缺少多元的刺激與帶領。所以美感課程上除了繪畫的面向多所發揮之外，希望從材質的多元體驗接觸，刺激孩子的感受力和由材質引發的創意與聯想力。更想有系統的透過編織課程的引發，達到多元材質刺激，手工技巧鍛鍊，及認識祖父輩的傳統智慧等目標，而讓孩子更有自信與創造力。

2. 在國小司令台左右兩側是狹長的樹木林帶，有水道穿過，原來學校希望營造生態池，但仍乾涸著，稀疏而分立的林木環境對小朋友來說沒有什麼吸引力，平常下課後，除了可以在操場玩耍與活動之外，就只有簡單的翹翹板與單桿之類的遊戲環境。刺激想像力的視覺目標更不用說。

3. 校園四週雖然充滿自然環境，但較少人文與刺激創意思維的地方，所以希望營造一處具有自然質地，傳統工藝，創意型態的活性場域，來提供與刺激小朋友有更活潑感知經驗的校園環境。

4. 自然材質容易因為時間或環境因素而變化，常常被問到你使用的材料可以放置到戶外嗎？會耐久嗎？也因為一直想著這個問題，所以衍伸了戶外活性編織的想法。我想創造一種可以與環境結合，與環境同變化的編織概念，能夠與當地居民共同創作，同時將會隨著時間而變化的環境藝術夢想。



圖18-20，新社國小編織藝術迴廊預定地

(二) 設計的想法



藝術迴廊設計圖

藝術創造與生物演化同樣是創造力的持續發生。

自然材質容易因為時間或環境因素而變化，

想要創造一種可以與環境結合，與環境同變化的編織概念。

使用植物的素材來編造有生物想像的環境景觀形體，

刺激想像力與感受力的藝術迴廊；

在校園中提供體驗生態、學習和嬉遊的戶外自然教室。

1. 整個設計的想法以編織的手法建造軟性有機的形體，在新社國小校園司令台兩側的帶狀角落，連結生態池、各自林立的樹木及遊戲區，重整為有意義和活潑生動的創意體驗廊道、生態環境及奇幻探索的嬉遊空間。這樣的軟性建築創造更多有機變化的環境空間與造型，同時也規劃種植蔓藤植物，讓其攀爬成長，往後可以在人為的竹編棚架腐朽之後取代其骨架繼續成長自由型構有機的形體造型。

2. 材料是採集自當地的自然植物素材（竹子、籐以及活著的藤蔓和蜜源植物等）。

3. 集結校園內的老師學生和社區的人集體創作，連結原住民及大家的祖先們使用自然資源的智慧和經驗，重新雕塑我們和自然、和生態、和文化的親密創造關係。讓這個編織創造的過程如同植物的活形成長，容納新的可能和新發現以及擴展的能量。

4. 整體動線和形體的產生是依附著原有生態池的位置和疏落不相干的樹木，透過廊道這半遮蔽隱密的場所，我們的身體在其中遊走經歷，那包被、私密、身體感官的經驗，是學校的制式教室和水泥建築所無法提供的；讓身處其中的孩子或社區的人們，重新發現被

我們忽視的校園環境另一種有創造力和生機的視野；進入廊道，穿越或停留，是窄小包被如個人隱密的避難所或寬闊開展可以恣意遊走，或由裡面透過發現之窗觀看植物和生物的演化，然後走出來；身體因為被創造相異的經驗，感覺感受細胞於是活絡了起來，於是這個創作空間能夠啟動更多的想像力與創造力。

五、藝術迴廊的進行過程

(一) 開會討論：

我先與學校老師說明編織藝術迴廊的設計圖與構想，希望學校老師能夠加入意見，以及討論課程搭配的方式。



圖21、圖22，在學校與家長開會，討論設計圖的整個想法，並在預定地詳細構想製作的方法與材料。參與的有家長會正副會長潘銀華與朱新發，以及葉仁和，竹藤編織師傅周智惠與朱武雄等。

(二) 材料採集，處理與製作

規劃設計這區藝術迴廊的目標即在使用當地素材，運用當地技術的前提下，盡量將少許的材料費用在採集和材料處理上。

關於將要使用的竹子與黃藤材料，和部落家長們討論如何採集，因為是當地人，所以非常順利地確定採集地點與方式，同時也用非常道地的方式完成採集。

1. 材料採集



圖23（左），黃藤採集—這是朱武雄阿伯的山，20多年前種的黃藤，如今長大成熟了，周智惠正在去刺。
圖24（右），在海岸山脈山谷中找到好大一叢的竹子（成熟的竹子2~3年生，當地人叫她Nati-烏葉竹）。

2. 攬人樹下涼台製作

經由討論，不容易腐爛的漂流木覺得最合適拿來做地基，因此部落家長們非常迅速而熟練地由海邊找來漂流木做涼台的柱樁。採集回來的竹子，經由燒烤能夠修整板直，也有防蟲蛀的功能；而竹子之間的連結是採用以前製作傳統竹筏的綑綁技術。

製作過程中部落的人常過來關心和聊天，也提供許多傳統的處理方法和意見；對於涼台的未來功能，也有很棒的提議：學校可以安排部落的耆老在涼台的环境，對小朋友們說祖父輩們以前的生活故事；這個製作過程不斷提供交流和思想聚集的機會。



圖25-29，部落中人和參與的工作人員討論交流樹下涼台在社區與學校的未來功能。

3. 原住民傳統漁簍編織——將來成為植物爬架，以及可以進出體驗的竹製蒙古包

在新社部落的噶瑪蘭族人，從前的時候，使用竹製的魚簍sangu捕捉溪中的魚蝦，這是

使用一整支竹子的切削技術和黃藤環編製起來的奇妙智慧。在國小的藝術迴廊中邀請到部落長老在學校製作魚簍，讓小朋友們看見老祖先的編織工藝，也嘗試創造傳統工藝的新功能——成為地景，也是植物的爬架。



圖30-35

4. 編織藝術迴廊

(1) 材料處理：剖竹子→削平竹片→削薄處理→烤竹

和製作的家長們討論並請教部落的長老們，如何讓竹子的耐久度和防蟲力能夠增加，畢竟這是設置在戶外的編織景觀，也希望能夠呼喚更多老一輩對於竹藤編的處理智慧。

傳統做法中對於竹子的防蟲與耐久度，除了採集時注意務必是2~3年生成熟的竹子，在脫水與殺青上，會浸泡在泥沼中2~3個月，或海水或沙中；另外使用硫磺蒸煮也是不錯的殺菌方式；但因為時間與環境因素很難在短期內做到，受到製作團隊的家長們反對，於是最後採用火烤煙薰的方式，能夠在瞬間的高溫下使毛細孔收縮，讓竹子緊密，而不易蟲註，盡量做到材料上的保存處理。

竹片的處理是非常耗時的工作，切割之後，還要削修，且能去除內膜，讓編製過程滑順，精緻美觀；在設計者的堅持下，製作團隊只好耐著性子繼續處理。也是為了耐久性和防蟲。



圖36-40，火烤竹片使水分蒸發，增強耐久性與防蟲。削薄竹片是耗時的工作，但能讓編製過程滑順，精緻美觀；在設計者的堅持下，製作團隊只好耐著性子繼續處理。

(2) 藝術迴廊編織製作過程

一般竹編迴廊的造型多半製作成一條龍的樣子，側面看線條是平行的，這設計是有機變化的曲型，於是得嘗試不同的編法。對於竹子的彈性，很期待能夠發揮，於是採用對角線互相交織平編方式，真的能夠撐出如蒼芎般的有機造型來。根據這個材質的特性所形構的造型，才是有它獨特的不可被取代的風格。



圖41（左上），在樹幹周圍幫樹木製作保護的竹管以便竹片的安插。
圖42（右上），設計規劃者和施作的夥伴現場討論竹片與竹管的交接方式。
圖43-45（下3張），竹片對角平織交編插入竹管，能夠產生拱狀而堅固的造型。

透過課程，也讓小朋友參與小編織迴廊的製作，由家長指導。



圖46、47

經過近1個多月的慢工出細活，編織藝術迴廊完工了。



圖48-53

大編織迴廊旁的小棚架，是小朋友分組共同完成的，透過親身操作，讓小朋友們感受到材質與造型的關係，也對大人為他們營造的這個環境有參與的情感。



圖54-56，我們製作的小棚架，很神氣喔。



圖57-58，種植一在綠棚架下遍植爬藤類與蜜園植物。

與當地居民共同創作的藝術迴廊，隨著時間而變化。竹子編織的迴廊目前有編織的美感和生動的造型，在她的旁邊種上爬蔓植物，經過一段時間的自然演化，竹子腐朽了而植物也長大了！植物將會取代竹編的形狀而繼續活著，自然構成生命有機的型體。



圖59-60，種植一在綠棚架下遍植爬藤類與蜜園植物。

互動與交流



圖61，設計者與東華學生以及新社國小校長交流討論。



圖62，村莊居民和學校老師參與完工聚會。



圖64，小朋友在綠廊中玩耍體驗。

六、藝術工作者與社區的互動

(一) 教育的面向

1. 在一邊製作藝術迴廊的過程中，一邊為小朋友設計規劃合適的植物編織課程，藉這個機會讓校園裡的小朋友與老師深入感受和體驗植物編織的魅力。如部落裡的媽媽常用的林投葉編（簡易飯包），藤編，月桃編，薯榔植物染色，香蕉絲編織，竹藤編小迴廊等。也透過這樣週邊資源與材質的手藝操作，更認識環境和自己的文化，也逐漸建立多材質刺激的創意經驗與能力。

2. 完成後的藝術迴廊及後續：完成後的藝術迴廊提供小朋友嬉遊活動的意義空間，更提供戶外上課的有趣環境。在迴廊編種植的植物長芽開花，引來蝴蝶蜜蜂等生物，吸引小朋友們觀賞觀察的動力與機會。

(二) 部落共同製作的經驗

我以當地素材直接採集處理使用，除了可以向自然學習之外，也期待能夠導引出在地的傳統技術，能呼喚彼此的相互交流，也為沉寂的村莊，激發更多的興趣與事件，讓大家去關心和討論；尤其與傳統相關的方式卻有些許不同的表現時，更有不同意見！

這些創作過程除了作個人意念上的表達之外，身為這裡的一份子，積極的期待能為此環境做些什麼。所以，藝術迴廊的製作和進行的確實踐了這個願望的穩健一步，這是和部落和學校和環境分享的創作成果。

(三) 過程中，體會到的互動與變化影響

1. 社區家長的參與認同——透過說明溝通，幾位家長也願意為了小孩子們有更良善的環境而付出行動。

2. 對於自然素材的討論——經由與幾位參與的家長們討論，決定以當地最普遍的烏葉竹和黃藤為主，如此可以合適製作者的工藝技術，也經由討論，家長們原本擔心材料的非永久性，也有了另一種正面的看法。

3. 我跟隨著他們上山砍竹採藤，看見這裡居民對山野的熟識與令人佩服的能力，所以使用當地素材和傳統工法來規劃設計，能夠由過程中不斷呈現比預期還要豐富的內容和結果來，回饋給創作者更多的未知可能與學習經驗！

(四) 創作者想藉由藝術迴廊提出什麼

1. 校園四週雖然充滿自然環境，但較少人文與刺激創意思維的地方，所以希望營造一處具有自然質地「傳統工藝」創意型態的活性場域，來提供與刺激小朋友有更活潑感知經驗的校園環境。

2. 使用當地素材部分的傳統工藝技術，期待將在地文化做活化的延續，也讓校園中的小朋友看見父祖輩的生活智慧。

3. 運用自然素材的非永久性，卻能達到創造演化與生命的循環變化。自然素材的工法是原住民傳統工藝的精隨，如此的非永久性卻也成為延續工法的必然性，而且藝術迴廊往後的演化更需要校園與部落居民的共同參與和照顧。

編織藝術迴廊在這個階段算是完成了，不過它的精神核心在於持續的延展和相互的激盪。原先規劃的編織體是沿著水池和溪水2側的空間，結合蜜園植物和生態池的生物演化觀察紀錄課，也希望第二階段能夠在這樣的空間發展創意，讓不同課程相互激盪，在此累積，而這個部分就需要學校更積極的配合。

無論是隨著時間繼續成長變化的戶外編織體景觀，或是連結社區與學校合作，形成彼此交織關聯的形體，於我來說，皆充滿著活性變化與成長的編織塑造經驗。

參考資料

- 陳淑燕（2007）。〈台灣東岸的蕉絲韻味—噶瑪蘭族人的香蕉布〉。《原住民族月刊》，第108期。頁23-29。
- 陳淑燕（2008）。〈與東岸蕉絲的相遇〉。載於《傳統與創意：部落編織深度體驗營專案成果書》（頁83-9）。台北：國立台北藝術大學。
- 陳淑燕。〈香蕉絲編織 香蕉絲植物染色〉。引自花蓮縣噶瑪蘭族發展協會網站，http://www.kavalan.org.tw/blog/?page_id=8&page=2
- 陳逸君。〈沒有人編織的明天〉。引自 http://www.kavalan.org.tw/blog/?page_id=8&page=2 部落文史。
- 花蓮縣豐濱鄉新社部落網站http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2005/hgjh316/5_4.htm
- 花蓮縣噶瑪蘭族發展協會。花蓮縣豐濱鄉新社部落香蕉絲編織文化產業經營計畫。引自 http://www.kavalan.org.tw/blog/?page_id=8&page=2

藝術的社會衝擊：英國社群藝術與文化政策

董維琇

國立臺南大學美術系助理教授

摘要

英國的社群藝術 (community art) 發展在反映戰後英國的社會變遷、大眾文化以及不同年代的文化運動無疑的具有密切關聯。本文之主旨首先將介紹近年來英國社群藝術的發展與文化政策，其次將對英國社群藝術與文化政策之關係提出檢視；主要包括探討90年代於文化政策概念中所關注之藝術對社會的衝擊與影響的相關議題及研究成果，並將論及2000年以來英國研究者對文化政策中強調藝術之社會功能而贊助藝術活動之批判——文化政策應該超越工具主義的取向而能有效贊助藝術並兼顧藝術之社會價值與美學內涵。本文之結論將對英國經驗模式提出省思及可供臺灣未來參考之建議。

關鍵詞：社群藝術、英國文化政策、社會價值

Community Art and Cultural Policy in the United Kingdom

Abstract

There is no doubt that the development of community art has significantly reflected social changes, popular culture and various cultural movements during the postwar in the United Kingdom. In this paper, I shall initially give a brief introduction to the development of British community art and cultural policies, which will be followed by a discussion on how the two relate to each other for example how the social impact of art might have affected cultural policies and related research outcomes in the 1990s. This paper shall also reflect on some critical views coming from British researchers regarding the social impacts of art in the light of its funding. They argue, for instance, that cultural policies should go beyond a certain kind of instrumentalism, by taking into account both aesthetic qualities as well as social values. I shall conclude by appraising the British models of cultural policies for community art, which might lead the path for future possible suggestions in the context of Taiwan.

Keywords: community art, British cultural policies, social value

一、前言：從社群藝術運動到文化創意產業

英國的社群藝術 (community art, or community based art projects) 發展，在反映戰後英國的社會變遷、大眾文化以及不同年代的文化運動無疑的具有密切關聯。英國在1970年代以來普遍興起社群藝術運動，其後的數十年中由藝術家自主性發起或由各地藝術委員會 (arts council) 所資助的藝術家進駐計畫 (artist-in-residence schemes)¹ 的影響下，顯示當代藝術家創造力的價值，以及他們在英國社會大眾的生活中所可能帶來的影響力。今日英國的政治及企業領導者從未忽視「創造力」在處於後工業時代的英國的重要性，以及文化創意產業如何使英國從製造的經濟 (manufacturing economy) 過渡到想像的經濟 (economy of imagination) (Mirza 2006:14)。

本文之主旨首先將介紹近年來英國社群藝術的發展與文化政策，其次將對英國社群藝術與文化政策之關係提出檢視。主要包括探討90年代於文化政策概念中所關注之藝術對社會的衝擊與影響的相關議題及研究成果，並將論及2000年以來英國研究者對文化政策中強調藝術之社會功能而贊助藝術活動之批判——文化政策應該超越工具主義的取向而能有效贊助藝術並兼顧藝術之社會價值與美學內涵。本文之結論將對英國經驗模式提出省思及可供臺灣未來參考之建議。

二、近年社群藝術文化政策之趨勢與概念

英國的社群藝術自70年代風起雲湧二三十年，由於發展時間甚久，英國各地的藝術委員會 (arts council)² 近十年來視這些藝術型態為一種工具或途徑、可與其他型態整合、著重於如何運用來改善社會，許多情況下藝術活動的經費不僅只由藝術委員會補助，還可以由都市更新 (urban regeneration) 計畫、健康與醫療等分項中獲得補助。(Mirza, 2006) 大多數的社群藝術運用與討論往往融合到下列主題中：社區營造、藝術入鄉、多元文化、健康與醫療、藝術教育、青少年工作等。在大部分的情況中，一個補助案經常不只涵蓋一種主題，並且強調「藝術家的社會參與」概念——具體而言是與社區的互動、對社會的貢獻。

綜觀近年來影響英國社群藝術文化政策制定的趨勢與概念，主要著眼於藝術的社會功

¹ 藝術家進駐計畫 (artist-in-residence schemes) 在臺灣常見的其他譯名為「藝術村」，但其在英國的進行方式有更多元的形式，在觀念上主張藝術介入、社群互動，本文採取「藝術家進駐計畫」之譯名，因其較符合英國實際的情形與英文的原義。

² 英國各地所設置的藝術委員會，主要負責藝術活動的補助與執行、評估、研究等相關業務。

能與實用功能，這樣的意識形態其來有自。以下針對90年代至今影響這些社群藝術文化政策制定的趨勢與概念形成的背景提出探討：

（一）參與性藝術的社會衝擊（The Social Impact of Participation in the Arts）

九十年代以來英國的社群藝術補助政策所根植一個普遍的概念為：藝術活動具有促進社會和諧、協助個人發展等功能。藝術家與藝術活動因此多數懷抱著淑世精神及社會服務等理念，英國政府及民間機構也此期間進行許多有關藝術的社會價值的研究，以提供政策制定之參考。其中以在1995年至1997年間由藝術委員會委託獨立研究機構「Comedia」進行的一項名為「藝術參與的社會衝擊」的跨國大型研究計畫（其案例研究以英國為主，並包括少數其他歐美城市為取樣）最具代表性，並對日後社群藝術的文化政策影響。其研究成果《有效或裝飾？藝術參與的社會衝擊》（Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts）於1997年出版，其中對參與性藝術之界定不僅是就社群藝術而言的廣義說法，除了一般參與社群藝術的藝術工作者之外，也強調含括非藝術專業者主動參與社群藝術活動為研究主題與對象。此研究的發想有鑑於自70年代以來蓬勃發展的社群藝術運動始於英國經濟蕭條的時期，從70年代過渡到90年代，許多藝術家進駐凋零的社區街坊、廢棄的工廠等地，成功的將藝術的活力植入老化的社區，不僅將藝術帶入民眾的生活經驗中，更凝聚在地民眾的自我認同與社區意識，使得英國的公共政策制定者益發傾向接受藝術對英國的經濟生活扮演相當重要的角色，特別是在都市更新與社區營造方面，這樣的論點更支持著許多政策的形成。

此研究強調在政策制定的考量上，對參與性藝術不應只是短線的著眼其金融層面（即藝術家補助的多寡），而是應將其置放於更深層的國家整體經濟以及社會資源的管理上來考量。此外，亦強調藝術的真正目的，不是在於創造財富，而是在於創造一個穩定、自信與更有創造力的社會。儘管許多藝術工作者從事參與性的藝術，也締造了藝術對社會具有正面影響的案例，但實際上卻很少針對這些案例的獨立研究提供有力證據支持此論點，更遑論這些案例也很難以提出確切的數據來加以評估。本研究因此針對「參與性藝術對社會的衝擊」為主題，以觀眾研究（audience study）為主，提出六項主題的評估，其中包括：個人發展、社會凝聚力、社區營造與自決、在地形象與認同、想像力與願景（構築有創造力的環境）、身心健康等，進行量化與質性的研究，提出具體數據與成果報告分析，並且列舉50項藝術對社會的衝擊。正如研究主持人Francois Matarasso指出此項研究的成果分析：

（1）參與性的藝術是建構個人成長的重要途徑，對加強個人自信、技術養成、教育發展有所幫助，並且可以提升個人社會接觸層面及就業率。

（2）藝術參與有助於發展人際網絡與相互之了解，並建造在地自決及組織能力，對社

會團結有所貢獻。

(3) 參與性的藝術有助於環境更新與健康，並且為社群組織注入創造力。

(4) 參與性的藝術加強了英國的文化生活，並且構組一個充滿和活力的成功要素，而不僅只是社會政策中的非必要選項。(1997: 1-13)

本研究的目的希望能藉由研究「參與性藝術對社會的衝擊」提供具體的研究成果與證據。此研究之結論認為適度的調整文化與社會政策的前提考量可以對民眾與社群帶來真莫大的社會經濟利益，也對公共政策中發展參與性藝術提供參考架構，並強調文化藝術政策絕不是政府政策大餅上的一片裝飾性的水果，而是如同使這塊政策大餅得以發酵的酵母粉，缺乏成功的文化藝術政策，政府社會政策的實行便難以達到良好果效。(1997: V)

(二) 藝術作為療癒之媒介

英國在文化政策的制定上也廣為認同藝術活動對於個人或社會整體健康與療癒的效能。這樣的趨勢在2000年以來益發明顯，在政府所補助的藝術計畫中，往往得到最多補助的社群藝術計畫是與醫療有所關聯的計畫。一份來自地方政府聯盟(Local Government Association)的研究報告指出：參與性藝術計畫對參與者提升自尊、減低社會疏離與增進人際網絡聯結的貢獻與身心健康安寧有直接的關係。許多其他研究報告(包括臨床研究)樂觀的顯示參與文化藝術活動可以促進身心健康。此外，英國的全民健保服務機構(National Health Service, 簡稱NHS)也聲稱：多年來藝術對個人與社群整體的健康具有直接及間接的貢獻。(Mirza 2006:93-94)

在英國文化媒體體育部(The Department of Culture, Media and Sport, DCMS簡稱文化部)的網站首頁上可以看到這樣的宣導：「參與藝術活動能影響個人及社群的健康，加強生活品質的提升並促進疾病的療癒。」(Mirza 2006:93)由這樣的聲明，不難看出社群藝術活動與許多文化政策的主旨中，藝術與健康並非清楚劃分的兩個專業領域，並且常被相提並論。以獲選為2008年歐洲文化首都(European Capital for Culture)³的英國城市利物浦(Liverpool)為例，便指派專案經理者負責「創意健康與幸福」(Creative Health and Well-Being)部門，以發展利物浦地區「藝術與健康跨領域」合作計畫的發展。

醫學界的權威人士在2002年、2003年連續在醫學期刊或公開場合表示藝術在臨床治

³ 歐盟每年固定指定一個歐洲城市作為「European Capital for Culture」，其目的在於為歐洲城市提供一個展示其文化生活的機會。許多獲選的城市也往往藉此進行都市更新計畫，並以實際的改革來提高其國際知名度。

療使用上的重要性，並且聲稱中央的醫療照顧補助經濟應有所調節，建議將部份經費用於贊助藝術。英國一份2005年的報紙報導指出，倫敦大學附設醫院為了購置新陳設於院內的藝術品所費不貲，儘管外界對此有所質疑，院方的信託委員會則抱持樂觀的態度認為「療癒型環境對病患經驗有珍貴的正面意義，越來越多的證據顯示愉悅、具有趣味性的環境氣氛能同時改善病患及醫護人員的健康，提振醫護人員士氣，在某些案例中甚至加速疾病的復原。」（Mirza 2006:96）有鑑於此，許多社群藝術計畫為了能爭取更多補助而將藝術活動的功能與目的導向藝術治療的傾向，例如社群藝術運用在受特定疾病困擾的人口，協助其建立自信或享有接觸藝術的權利；也可以運用在一般大眾，為特定疾病人口爭取正視與權利，或是推廣健康的生活態度。往往這樣的社群藝術計畫經費來源不僅只來自於藝術委員會，英國的NHS、社會醫療服務與公益機構通常每年也挹注相當的經費贊助與醫院相關的各類藝術計畫。

三、藝術對社會的影響與衝擊——神話或真實？

相較於其他的社會福利系統（如教育、社會與醫療服務等），文化藝術政策往往是分配較少預算並居於次要地位的，然而，近年來文化與藝術在社會政策中扮演越來越核心的角色。英國的藝術委員會及文化部相信發展藝術活動不僅對藝術在本質上有所助益，並且有助於經濟發展、城鄉活化更新與社區營造、增進社會向心力，而行之有年的文化政策也強調藝術家個人或團體所提出的計畫受到補助的主要條件之一必須要能符合這樣的思考邏輯。

（Selwood 2006:38）無疑的，前面提到的1997年出版研究計畫《有效或裝飾？參與性藝術的社會衝擊》於此思考模式的形成具有絕對關聯。

事實上，這樣的論點也不是無懈可擊的。隨著愈來愈多經費挹注於參與性藝術活動，2000年以來有更多對藝術的社會衝擊的研究評估報告，期望能更謹慎的調整政策制定與實施的細則，能夠對經費提供的機構、參與的民眾與藝術工作者三方面在接受「參與性藝術的社會衝擊」的概念同時，仍然保有批判的精神，期能使「參與性藝術活動」在各項層面的實踐更臻健全。文化政策研究者Belfiore針對1997年出版的「參與性藝術的社會衝擊」指出其中許多部分是本研究報告難以估量或忽略的，其中例如：對民眾實施參與性藝術活動實施前測與後測的比較、經費花費與實施效率之關係、藝術活動與作品的品質等。足見「藝術的社會衝擊」之評量並非易事，往往陷於「證據的兩難情境」（evidence dilemma），一方面期望能對「藝術的社會衝擊」提出證據支持，但是又憂慮淪為某種測量形式的工具主義（instrumentalism）而缺乏深度，究竟藝術的社會價值是否可以精確的衡量、提出數據？而是否必需以此來決定藝術的贊助（Selwood 2006:38-46; Belfiore 2006: 20-34）？

儘管藝術的社會價值的估測存在許多問題與限制，執政者、藝術經營管理者與藝術家對於藝術的改革能力存有無比熱切的期許。英國當今的社群藝術政策仍然普遍接受工具主義的預期心理。**Belfiore**建議文化政策制定者與藝術專業者能更加細膩的看待「藝術的社會衝擊」理論，且不宜誇大藝術的改革能力，甚而可能導致相反的結果。她認為以一個比較實際的觀點來看待納稅義務人所支持的各種藝術形式是必要的，此外必須清楚認知到，單一的文化活動並不能適用於對所有參與者或觀眾帶來各樣的社會衝擊，而且，藝術活動的效益對群眾心理的影響亦不能得以計畫或事先引導的。至於對藝術的社會衝擊的評估，為避免「證據的兩難情境」，應該持續的進行評量工作，對於藝術是否或如何能帶來改革的力量提出有力證據也應該不是急就章或是一言堂式的研究工具，畢竟任何關於衝擊與影響的評量都必須要投入長期的時間的關注(2006:35)。

由上述的論點可見：文化政策研究者對「藝術的社會衝擊」小心翼翼的看待，其實並非反對這樣的理論，而是反對短線的操作的工具主義忽略了「藝術的社會衝擊」在社會文化脈絡中更深層的意義。以英國90年代過渡到2000年以來，最知名的成功案例泰特美術館當代館(Tate Modern)為例，其為許多執政者、學術界、都市改革者津津樂道之原因在於，泰特美術館當代館原為過去堪稱破落與混亂地區的東倫敦中一座大型的廢棄發電工廠所改建的。不僅在建造過程中的1996到2000年間結合地方民眾與藝術家社群的參與，落實在地美術館的誕生與地方的連結。自其在千禧年開幕以來，成功的博物館行銷策略，從其所邀請的藝術家活動、規劃的展覽與推廣教育、創意行銷手法更使其所在區域擺脫過去為一個國際性城市的蕭條疏離之都市死角的形象，成功連結成為倫敦南岸(south bank)藝術展演空間的參觀動線據點之一。並一躍而登上國際舞台，成為具代表性的當代藝術新中心，帶進許多的參觀與消費人潮，自2000年以來開館數年間已不僅受到當代藝術家社群高度的認同，更為一般前往倫敦觀光的遊客必到之處。

反對短線的操作「藝術的社會衝擊」之工具主義的文化政策研究者認為，泰特當代館的成功是一個文化景觀(cultural landscape)的建構而絕不是倫敦市區中改善貧窮街區或提高房地產的解決之道。同理可見「藝術的社會衝擊」是關乎一個社會文化景觀的建造，在文化政策制定、藝術活動與觀念的實踐上若以「藝術的社會衝擊」為前提，必需要有更寬廣的格局與整體的考量及對話。

四、政府文化部門與藝術工作者面臨的挑戰

前面提到的社群藝術文化政策制定的趨勢與概念形成的背景，例如藝術的社會衝擊、

藝術作為療癒之媒介，或是強調創意產業對整體經濟成長的貢獻，其中雖然有許多成功的案例，但在政策制定方針上若是有所缺失，或是在政策模式上一以貫之，而不能細察個別案例之差別而有所調整，不僅造成政策失利，更會帶來長期的損害。

政府文化部門強調「藝術的社會衝擊」而要求所有藝術活動的執行需要提出有利的報告，儘管資料的搜集過程耗時費事，要對這樣的事實提出具有信度與效度之證據的研究報告也不能淪為急就章，要藝術家去配合這樣的論調而執行所有計畫，是否失之偏頗？藝術作為療癒之媒介固然有其可行性，但是主張所有的藝術活動都應該本著藝術治療之價值的文化政策，顯然考量的是醫療與健康，而不是藝術活動本身的品質，造成將藝術與醫療混為一談的文化藝術政策雖然所費不貲，但卻可能無法產生效益（Mirzi 2006:17）。此外，關於創意經濟（creative economy）、創意城市（creative city）等主張，英國的地方與中央政府強調創意產業對整體經濟成長的貢獻，並在此方面卓有建樹，於全世界具有領導性的地位。但是，若只狹隘的以商業利益為前提，結合文化活動即為創意產業，不能夠投入更多長期的投資經營與對創意產業發展的研究、廣納藝術與設計人才於各類產業中，恐將造成開倒車的英國產業；因此，學者建議將文化創意的觀念融入整體產業的發展中是值得研究與努力的方向（Heartfield 2006,71-91）。

Mirzi (2006:15) 認為英國政府的社會政策對藝術的要求日益提高，但是否能夠也能折衷考量藝術家的自主性與創作自由，而非流於官僚作風式的表面文章（辦活動、排場與宣傳），仍有待商榷。也有藝術專業人士憂慮：當前的文化藝術政策，高舉著「藝術的社會衝擊」的宏大理論，然而，當文化政策對藝術的改革力量有所誤解或誤導時，容易成為另一種反文化民主的政治操弄——政策執行與官僚系統消費了藝術活動——就整體而言，所有藝術家都不應該小看這個議題可能造成的後果（Brighton 2006:111-127）。無疑的，文化藝術對社會整體的正面發展有莫大的助益；然而，文化藝術活動從政策面到實行面，都不應該淪為「國王的新衣」，這些浮現在當前文化政策中的問題是值得深思與批判的。

五、結語及建議：英國經驗模式對臺灣的啟示

一件傑出的藝術作品，往往能夠兼具美學的內涵與社會關懷，而這似乎應該是成功的社群藝術計畫所追求的目標。當社群藝術的總體實踐得以成為一個社會或國家文化景觀的建造，往往必須要能符合政策制定者、普羅大眾與社群藝術工作者的共同需求與期待，若是偏執於任何單方面的訴求，終將面臨挑戰與質疑。在本文的討論當中，我們看到英國的文化政策研究者對政府的策略敏銳的批判與把關，就廣義的社群藝術（參與性藝術）而言，學者疾呼應避免實用主義或工具主義式的政策制定，做為現有文化藝術政策的修訂之參考。

觀察英國的社群藝術文化政策發展的觀念，可以提供臺灣諸多未來制定政策制度的啟示。臺灣和英國有著不同的民情與社會文化脈絡，這些固然都對社群藝術與文化政策的發展都會造成影響，然而，省思英國經驗模式，其中仍有許多放諸四海而皆準的普遍性問題是值得政策制定者、普羅大眾與社群藝術工作者作為借鏡之處：文化景觀創造工程需要的是宏大的格局與遠見，實用主義與工具主義式的政策制定，容易造成短線操作、表面文章的執行過程與成果或是缺乏整體考量、主觀偏頗的文化藝術政策，如此不僅難以經得起各方的考驗，甚至可能適得其反。

參考書目

- Mararasso, F. (1997) *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Comedia.
- Mirza, M. (ed.) (2006) *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange.
- Belfiore, E. (2006) The social impacts of the arts myth or reality? in *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange , pp..20-37.
- Selwood, S. (2006) Unreliable evidence in *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange, pp..38-52.
- Heartfield, J. (2006) A business Solution for Creativity, not a creativity solution for business in *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange, pp..71-92.
- Mirza, M. (2006) The art as painkiller in *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange, pp..93-110.
- Brighton A. (2006) Consumed by the political in *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange, pp..111-127.
- 董維琇（2005）。〈歷史的質感：論臺灣的閒置空間再利用〉。《文化視窗》，第82期，行政院文化建設委員會出版，頁20-26。
- 董維琇（2005）。〈英國案例：藝術家之年（Year of the Artist）〉。《96年國藝會補助業務相關專題研究——以「社群/社區藝術行動計畫」為探討範疇研究報告》，未出版。
- 王慧婉（2005）。〈英國文化政策與社群藝術補助方案〉。《96年國藝會補助業務相關專題研究——以「社群/社區藝術行動計畫」為探討範疇研究報告》，未出版。

澳洲文化政策意識型態檢視——文化權與社區藝術

蔣淑貞

交通大學人文社會學系副教授

前言

澳洲的社區藝術（或稱「社區文化發展」）在實踐上實施多年，屢受社區藝術的理論家所重視。¹其具體成果豐碩，往往成為別國社區藝術工作者仿效的對象。²以之作為官方正式稱呼，在澳洲首先出現於1987年，各級政府皆編有預算加以提倡或資助。在中央層級，聯邦政府所屬的「澳洲藝術理事會」（Australia Council for the Arts）是主要補助和諮詢機構，它同時也是制訂和執行文化政策的重要單位，位置相當於英國的「英格蘭藝術委員會」（The Arts Council of England）。它於1994年頒佈了文化政策白皮書《創意之國》（Creative Nation）³，明白宣示澳洲要洗刷「文化畏縮」（cultural cringe）、「文化沙漠」（cultural desert）的心態，讓文化遺產和藝術創造力傳播到全世界，同時也「不要怕外來的文化影響」，國家會盡全力讓藝術家與作家們「騎乘在全球化浪潮的顛峰」，展現出「保衛並宣揚國族文化」的姿態（in a way that safeguards and promotes our national culture）。

白皮書中提到的「文化沙漠」，固然指的是澳洲人面對歐美大都會——尤其是倫敦與紐約——的自卑心理，但對於社區藝術工作者而言，「文化沙漠」是他們面對「文化金三角」（雪梨、墨爾本、坎培拉形成的都會藝術主流）所被冠上的區域性地方藝術形象，帶著些許的鄙視意味。所幸澳洲立國以來所塑造的國族文化一向強調平等（egalitarianism），⁴與英國階級明顯的社會十分不同，因此社區藝術雖然歷經多次財務困窘，但所得補助未曾間斷。它在觀念上也已經超越「藝術至上」的窠臼，也就是創新的概念不再僅僅侷限於藝術，而是應用到問題解決的範疇當中。社區藝術強調的不是藝術形式，而是藝術實踐，亦即焦點不在藝術品，而是做藝術品的方式。然而，在2005年所發生的一件事卻使得社區藝術產生立即的危機感，那就是澳洲藝術理事會在很短的時間內宣布將取消所屬的兩個單位——「社區文化發展董事會」和「新媒體董事會」，立刻引發軒然大波。藝術理事會對於撤銷前

¹ 如Arlene Goldbard所著*New Creative Community: The Art of Cultural Development*, 22.

² 見美國劇場工作者Nick Hughes網站（<http://www.wwcd.org/action/Australia.html>），他頌揚澳洲社區藝術享有國家的支持與補助，並舉諸多成功實例，豔羨之情溢於言表。

³ 我國委請台大負責中譯，書名特別強調藝術取向。見范國生譯，《創藝之國：澳大利亞文化政策》（文建會：1996）。

⁴ 關於澳洲國族主義的形成，參見Bruce Kepferer, *Legends of People, Myths of State*的澳洲部分。

者所持的理由是：補助原則必須重回藝術形式，才能「走出去」迎接全球化。至於社區藝術的補助單位，應該尋求與計畫相關的單位來共同協助。此舉引發各地社區藝術機構進行串連，迅速成立一個聯盟**National Arts and cultural Alliance**，並動員社區藝術家和支持者，強力要求重新審議這個決定，但最後仍然無力回天。澳洲藝術理事會倒是在網頁上仍然保留**community arts**一項，與其他以藝術形式分類的項目（舞蹈、文學、音樂、戲劇、視覺藝術等）並列，提供了豐富的相關資訊，強調與社區、企業和非藝術政府部門的「伙伴關係」。表達社區文化的「文化權」問題已經落到州政府和地方政府身上，由他們負責主要的補助責任。

二、文化政策的意識型態

從《創意之國》白皮書中，我們看到澳洲企圖「保衛並宣揚」其「身分認同」，背後所蘊涵的危機意識則是「澳洲主體性」面臨巨大變遷。

凡是瞭解澳洲歷史的人都知道，在其建國一百年的歷史中，逐步建構自己的主體性：它地處偏僻，在現代國家排序中是白人弱勢，夾在英美兩大帝國之間企圖以小搏大；加上原住民與移民之間的緊張關係所產生的文化創傷，致使其國族意識屢經調整。該國歷經白澳政策、多元文化政策、各式社會運動、以及原住民「還我土地」運動，其痛苦的現代之旅終於有成，令世人看到其健全的社區營造、舉國各地與原住民的「修好」(reconciliation)儀式。但是，近年在其前總理霍華德(John Howard)的領導下，許多政策傾向保守作為，昔日澳洲國民所引以自豪的社區意識、福利計畫、族群多元等信念已逐漸退步，且在中央與地方形成很大的差距：聯邦政府走新右派路線，加速自由貿易、擴張監控機制、編織著「澳洲帝國」的願景；而州政府和在其之下的地方政府則採取社會民主作法，傾向英式「第三條路」，較能正面看待現代性的矛盾處。當霍華德於2002年對來自全球的資訊科技業代表致詞時，標榜澳洲是「真現代國家」(a truly modern nation)，遂遭學界批評這是「金玉其外，敗絮其中」的自欺之言。⁵學者看到的是走倒退路線的移民政策和原住民管理條例，以及福利緊縮、「不成階級」(underclass)的增加。

我們若從社會和文化等政策面向，觀察澳洲一百年的現代化歷程，它以建立獨立的主權國家為開端，經過白澳政策、多元文化主義、各式社會運動、把自己定位在「亞洲」、以及與原住民的「修好」儀式，基本上是朝著進步、開放的光明大道前進，頗受到台灣移民的青

⁵ 澳洲社會學者Andrew Jakubowicz曾就霍華德這句話為文批評，文章篇名為“Hard Shell and Soft Center: Australia as a Truly Modern Nation”。

睽。對台灣民眾而言，澳洲代表了幾種意涵：移民天堂、觀光勝地、優質教育、商業投資等；而對我國政府來說，這個以移民為主的新興國家（1901年建國），近數十年來實施多元文化政策，似乎有值得我們借鏡的地方，因此除了不斷派遣公費留學生前往學習，還於1996年翻譯了該國的文化政策白皮書。

澳洲現代化的歷程其實和許多其他的民族國家一樣，累積了各種文化創傷，其中以最近的「白人受傷、尋找情緒宣洩出口」的現象最為顯著。從1997年「一族黨」（One Nation Party）⁶的反對亞裔移民、近年來設立非法移民集中營、宗教勢力興起、到2003年印尼巴里島爆炸事件引起澳洲更支持美國的反恐措施，這些保守勢力一連串的反撲，無不受到國際矚目。而稍早在2000年舉行的公民投票，否決了憲法改制共和的方案，也出乎眾人意料之外，這意思是澳洲人選擇保留君主立憲，所以國家元首仍是英國女皇，其中原因複雜，並非本文探討的重點。值得注意的是，選舉結果顯示澳洲民心回歸原有的西方傳統價值，一般稱之為「霍華德主義」，也就是在其總理霍華德的領導下，澳洲無論在外交或內政上都要保留「西方」的特色。這位總理經常說的一句話是「如果我們澳洲原有的方式是好的，為什麼不能保持呢？」而他在吸引外資的策略上，則是不斷強調澳洲是個「真現代」的國家，他意思是澳洲保有自由主義的民主傳統、與美國站在同一陣線聯手打擊恐怖主義、以人權觀念參加亞洲事物（大力介入東帝汶問題），扮演的是西方價值在亞洲的代理人。

對於保守勢力的抬頭，有人歸因於亞洲移民的湧入，有人則歸因於原住民爭取土地權，但歸根究底則是舊的殖民邏輯不減反增的現象。澳洲文化評論家Ken Gelder認為，非原住民的澳洲人對於原住民要求「還我土地」，產生了嚴重的焦慮感，亦即非原住民認為原住民要求「太多」。有人稱之為「後殖民種族歧視」（postcolonial racism），有人則稱之為「移民認同」的式微（weakening of settler identities）（Gelder 2）。

在此同時有一種看似相反的作法，可名之為「後殖民同情」，也就是非原住民同情或擁抱原住民文化，尤其是仰慕其中的「靈性部分」，繼而渴望要與原住民「修好」，以愧疚的心態向原住民道歉懇求原諒。這似乎是非原住民對自己settler的身分產生了「不安」（unsettled）的心態，因而希望強化自己與土地的關係，認為藉由原住民的原諒，甚至向其文化乞靈，就等於戴上了這塊土地的護身符，確保自己是本地人的身分，進而鞏固了settler「安居」的心理。

上述兩種「式微」和「安居」的認同感，表面上這兩種心態截然不同，前者惴惴不安怕喪失既得利益，後者則有盡棄前嫌從此百年好合的穩固感，但其實這些都屬於殖民主義舊邏輯的操作模式，也就是「同化」（assimilation）。以下我採用心理分析論述，來詮釋這種

⁶ 楊聰榮認為應該翻譯為「一個國家黨」或「單一民族黨」較為貼切，但他也指出「一族黨」是比較通俗普遍的譯法。

文化創傷，並比較台灣近二十年文化主體意識的巨大變遷。

三、心理分析

澳洲白人移民「式微」的身分認同，可用2000年出版的一本新書《想像的澳洲人：盎格魯·賽爾特族裔和身分認同——1788迄今》來佐證。作者Miriam Dixon是澳洲有名的女性主義史學家，在此書把盎格魯·賽爾特族群重新放回澳洲國族心理的核心位置，因為在一片「多樣化」(diverse)的聲浪中，她覺得國族想像缺乏一著力點，有必要建構一個「強有力的凝聚中心」(vital, cohesive center) (7)。這個主張分明是對後殖民文化的反動，因為她認為後殖民文化給盎格魯·賽爾特族群帶來式微的衰敗感。她想藉著再造核心來「整合」(integrate) 其他族裔文化，且認定只有盎格魯·賽爾特文化有「包攝」(inclusive) 能力，可產生「共識」(consensus)，進而「滋養」(nurture)、「修補」其它文化(5)。⁷

這本書竟也獲得好幾位有名史學家(如 Stuart MacIntyre, Alan Atkinson)和學家、政治家(Peter Carey, Judith Brett, Barry Jones, David Williamson)的肯定，他們一生奉行左翼思想，卻在此時說出與右派保守人士如一族黨的 Pauline Hanson相同的話，主張「整合」，反對「分裂」、「差異」。顯然在後殖民情境中談論「整合」這個議題，左、右派人士意見是不分軒輊的。

《想像的澳洲人》認定盎格魯·賽爾特文化才適合擔任澳洲文化的「核心」，若缺乏代表殖民歷史的「十九世紀英國詩」或「盎格魯·賽爾特文化」，那麼澳洲不過是一塊營養不良的貧瘠陸塊，一片「扁平」(flat)，甚麼都沒有。對Dixon等人而言，談「後殖民多元文化」，就如同談「全球化」，只著重空間，卻忽略時間面向，等於是把歷史「扁平」化了。補救之道唯有靠「集中」歷史，才能賦予澳洲「深度」，而這個集中點只能是盎格魯·賽爾特文化。她以Kristeva的理論為基礎，說國家是以「深度」方式想像的(154)，國家如同家庭一般「滋養」人民，不過她卻不用Kristeva主張家庭也是「陷阱」的理論，因為她認為Kristeva對家庭和個體抱有「不當的悲觀」看法(155)。她轉向Donald Winnicott的樂觀論調，認為家庭以一種向心力凝聚成員。Dixon認為國家亦然，是以一股「力場」(force field)凝聚情感，成員長大後不但不會離開，反而傾向保持整體性。但這家庭中的母親必須是盎格魯·賽爾特；它才是「核心文化的力場」(162)，由她整合所有的子民。此書強調的「整合」其實和從前澳洲行之有年的「同化」政策很類似，只不過這次的「整合」呼聲是發自不再有強勢心理的盎格魯·賽爾特這方。這種出於「式微」心態所發出的呼籲到也不盡然是「後殖民種族歧視」，

⁷ 這種論調令人反省我們在建構台灣文化時，某些人主張以福佬文化為核心。

但卻擺出力挽狂瀾的姿勢。

Dixon的家庭模式既有一位慈母，也就有一位嚴父，就是心理分析大師Jacques Lacan，他被描述為擅長分裂工作，讓自我感覺「虛弱」(weak) (134)。他的心理分析理論被Dixon用來解釋後殖民不安（也就是盎格魯·賽爾特身分的式微），正是Dixon所厭惡的理論。她指控Lacan榨取澳洲學術界的腦汁，尤其是搞文化研究的人，使得學者把精力消耗在「語言迷宮」(overly linguistifying texts)裡，只談「經濟理性主義」(economic rationalism)，而忽略了「生活世界」(lifeworld) (137f)。在Lacan的「不良」影響之下，文化研究已經徹底「去勢」(castrated)了。相反地，在Dixon的國族心理模式中，子民在「核心」文化的「力場」保護下，如同在慈母懷裡，就不會慘遭「閹割」。而且Dixon的子民未受Lacan心理分析影響，是「普通人」，如果經由教育方式加以「整合」到「核心文化」，那麼所學到的澳洲歷史就「沒問題」了，也不會有「鬼魂隱藏在『整合中』的認同之外」(no ghosts lie beyond the reach of an “integrating” identity debate) (172)。

上面所說的殖民舊邏輯結構也出版在David Tacey的書《召魂：新澳洲靈性》(ReEnchantment: The New Australian Spirituality) 中。這本書應可視為Dixon書的另一種版本，它也想「驅鬼」。Tacey認為近來澳洲人對「靈性」(spirituality)的追求日益殷切，應歸因於所謂「世俗知識文化」(secular intellectual culture)的作祟(21)，令他厭惡至極，卻除之而後快。他認為，看事情只用世俗眼光，便易流於膚淺、空虛、「掉了魂」(disenchanted)、「嘲諷」(ironic)和「躁進」(radical)，需再安上靈，把失去的或是「被壓抑」的國家靈魂找回來。這裡我們彷彿又看到Dixon用過的「深淺二元結構」，代表深度的國魂和代表膚淺(扁平、閹割)的失魂。Tacey要召回的「魂」是澳洲原住民信教情懷，是已經世俗化太深的非原住民需要「再返」的。值得注意的是，Tacey書中卻未提到原住民宗教的具體層面，沒有任何物質面向可供諮詢，有的只是強調原住民信仰的「原始性」，彷彿是人人垂手可得，不一定要有原住民身分才能體會。對Tacey而言，魂的召喚亦是人人都應做得到的。不過，Tacey在書中哀嘆現今原住民年輕的一代被文化研究學者剝奪了信仰的權利，因為當他們進大學時：

在「文化研究」相關科系中，他們（指原住民學生）遇到的是一種躁進、顛覆的菁英文化，鎮日研讀馬克思、傅寇之流，終將被害成為激越份子。言必談權力、抵抗、革命，卻不談用愛、包容和成長。他們學到的是一種冷酷的物質文化，視宗教的神聖性為「文化財產」，禁止轉讓，不得分享，殊不知原住民有相反的做法。禁止靈知（spiritual knowledge），等於摧毀它；唯有與人分享，靈知才得以茁壯和更新（160）。

Tacey對文化研究的敵意似乎不輸於Dixon，但姑且不談敵意，就以這段文字中所說的「靈知分享」，他顯然忽略了一項事實：在後殖民時期，原住民的「靈知」不是「分享」得了的，它事實上是原住民積極爭取，刻意要它成為「文化財」，只有在他們的文化裡長大的人

才能擁有的，非原住民休想分一杯羹。**Tacey** 如此乞靈於原住民，究其原因其實是為了非原住民，因為他們「失魂落魄」，做不成「真正的」澳洲人。相較於 **Dixon** 欲建構盎格魯·塞爾特文化為「核心」，**Tacey**要整合原住民「靈知」，使其成為「國魂」，他所要的「靈知」並不需要原住民信仰的物質面向，這誠然是「後殖民種族歧視」的展現。

另外我們也看到殖民主義的「同化」作法，不過這次是「後殖民式」的，也就是說，並非要求原住民要變成「澳洲人」，而是要求澳洲人（指非原住民）

變成「原住民」（indigenous）。這種作法是先視自己為「少數族裔」，以便在「整合」過程中，可以被納入「國族」想像。為什麼 **Tacey**認為非原住民（或說盎格魯·塞爾特文化）已經是少數族裔？他似乎是刻意要採取邊緣位置，以便取得發言的正當性。尤其時值政府推行「修好」運動，他向原住民「乞靈」，表面上正符合這項政策，希望能夠藉這項舉動，結束過去的族裔衝突，讓彼此關係超越到另一境界；問題是，他的書正如政府的「修好」政策一樣，未曾提及物質層面，我們看不出原住民在實質上有何利益可得。他的邊緣發聲，看起來倒像是非原住民消除「不安」（unsettlement）的心態，因為和原住民相比，他們是「少了魂」的，沒有魂如何能「安居」於澳洲這塊土地上？這種心態誠如有批評家批判「修好」運動的目的時說：「當移民要求不再被視為『外來的人』，這是否有點『太』後殖民了？（**Gooder & Jacobs**）意思是想把過去殖民史一筆勾銷，重新開始，未免有點走過頭了，但這也正暴露出盎格魯·塞爾特族群迅速衰退的認同身分。我們若引用 **Slavoj Zizek**的術語「空白處」（empty space）也許更能描繪這種心理狀態。「空白處」是一個想像的「中立」空間，其中沒有「意識型態」（ideology）存在，象徵平等，提供給有「匱乏」（lack）的人使用，但「總包含一些未解決、未償還的債」（it always involves some unsettled, unredeemed debt）（73），危及到它冀求的一致性和凝聚性。**Dixon**和**Tacey**分別提出盎格魯·塞爾特核心文化和原住民「魂」作為中立的想像空間，希望整合、凝聚澳洲成為一個國家，企圖遮蔽、壓抑已經存在的不公義現象，但這樣的作法無異於自欺欺人。相較之下，另一位澳洲文化評論者 **Juliet Hower MacCannell**（**Lacan**信徒）就提出完全相反的解決辦法，她說：「這個社會必須植基在……『痛失』的基礎上：失去對可以有一個完整、統一社會的信仰」（83）。結果是，人人服膺於「閹割」律；就不再企盼有社會慈母滋養，經歷的不是完整，而是失落。這樣的說法頗受後結構／後現代的學者歡迎，我們從近年大量與「認同」有關的著作中可以看出，⁸不過其社會影響力不如**Dixon**和**Tacey**等人的主張。

⁸ 這裡羅列一些常被指定為教材的書，從書名可以看出其研究取徑偏向解構論述、後殖民歷史向度、和「正宗」的精神分析理論。P. Carter, *The Lie of the Land* (1996) ; I. Clendinnen, *True Stories: The Boyer Lectures 1999* (1999) ; G. Hage, *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society* (1998) ; J. Jacobs and K. Gelder, *Uncanny Australia: Sacredness and Identity in a Postcolonial Nation* (1998) ; M. Kalantzis and B. Cope, *A Place in the Sun* (2000) ; R. Manne, "In Denial: The Stolen Generations and the Right," *The Australian Quarterly Essay*, No. 1 (2001) ; H. McQueen, *Temper Democratic: How Exceptional Is Australia?* (1998) ; H. Reynolds, *Why weren't we told? A Personal Search for the truth about our History* (1999) ; J. Rutherford, *The Gauche Intruder: Freud, Lacan and the White Australian Fantasy* (2000) ; D. Walker, *Anxious Nation* (1999) ; P. Wolfe, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event* (1999) .

在保守勢力抬頭之前，這些談「認同」的著作被認為「政治正確」，詮釋力也很強；如 Meaghan Morris 在 "White Panic or Mad Max and the Sublime" 一文中回顧澳洲歷史：在 1990 年以前，對國族主義的詮釋是從白人移民社會的角度出發，對於迥異於歐洲母國的自然景觀和鄰近人口過剩的亞洲，產生恐懼和憂慮，她稱之為「白色驚恐」(white panic)。她又分析澳洲電影「瘋狂麥斯」三部曲，談到其中的暴力和救贖主題，無非反映了白人的恐懼心態，這種恐懼感有時表現得是「廣場恐懼症」(agoraphobia) [怕全球經濟的來臨]，有時則是「幽閉症」(claustrophobia) [怕不被納入亞太地區]，所以澳洲對未來的想像往往受限於此種恐懼結構而產生逃避或圍堵的心態，怕國土被侵略、但又怕被孤立，怕文化太單一而停滯不前、但又怕革命或分裂。如今隨著多元文化取代白澳政策，倡議建立「共和國」以親近亞洲，澳洲似乎急於跳脫「白色驚恐」的歷史包袱，希望以嶄新姿態進入國際（尤其是亞洲）社會，我們從 APEC 是由澳洲主導成立即可見一斑。另外，澳洲政府近年來在亞洲各國紛紛成立「澳洲研究中心」，單是在中國大陸就有五個研究澳洲的研究中心，台灣在台大則有一個澳洲研究中心。

但是澳洲在走出殖民心理的「白色驚恐」之後，卻又進入後殖民式的「式微」焦慮，希望走向「本土化」。表面上看來好像主客異位，昔日光榮已逝，優勢不再；然而究其心理深處，仍然高舉盎格魯·賽爾特文化國族統一大旗，要同化異己。筆者作此研究，自覺有助於反省近來本土文化的後殖民風、台灣史的重新建構，以及原住民文化的追求熱潮。當我看到本／外省人辯駁誰才是「真正的」台灣人，誰又是「新台灣人」，又見到參與原住民文化活動（如賽夏族的矮靈祭吸引了潮水般的非原住民）的狂熱，不禁想到這些標籤的現象其背後有「華夏中國」的式微、「新台灣人」想像的中立空間、以及乞靈於原住民的「去移民」(un-settle) 的心理需求，重構新身分的過程中，悲情的成分似乎遠大於歡愉。

四、結論

社區藝術所要表達和發展的社區文化，必定和社區成員的主體性和自我認同相關。從以上的意識型態分析顯示，我們似乎有必要區分主體性與自我認同：主體性作為一種無止盡的主體構成，不應以建立一種穩定的、不變的認同為目的，

此外也不必去追求恢復「本真」(authentic)的主體；相反地，主體性應被理解成「認同的失去和養成」，也就是「去主體化」和「主體化」形成一種動態關係，可以是一種跨越主體界線的美學經驗（越界美學）。當代強調創意的文化政策除了以地場化經營實踐社區藝術之外，不妨凸顯跨越主體界線的批判性分析。

參考書目：

- Dixson, Miriam. *The Imaginary Australian: Anglo-Celts and Identity—1788 to the Present*. Sydney: University of NSW Press, 2000.
- Gelder, Ken and Jane Jacobs. *Uncanny Australia: Sacredness and Identity in a Postcolonial Nation*. Melbourne: Melbourne University Press, 1998.
- Goldbard, Arlene. *New Creative Community: The Art of Cultural Development*. New Village Press, 2006.
- Gooder, Haydie and Jacobs, Jane M. *On the Border of the Unsayable: the Apology in Postcolonising Australia*. Interventions. Forthcoming.
- Jakubowicz, Andrew. *Hard Shell and Soft Center: Australia as a Truly Modern Nation*. *International Journal of Diversity in Organizations, Communities and Nations* (in Sydney), 2003.
- Keplerer, Bruce. *Legends of People, Myths of State: Violence, Intolerance, and Political Culture in Sri Lanka and Australia*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1988.
- Morris, Meaghan. “White Panic or Mad Max and the Sublime.” *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*. Ed. Kuan-Hsing Chen. New York: Routledge, 1998. 239-262.
- Tacey, David. *ReEnchantment: The New Australian Spirituality*. Sydney: Harper Collins, 2000.
- Zizek, Slavoj. *The Spectre of Ideology*. *The Zizek Reader*. Ed. Elizabeth Wright and Edmond Wright, eds. Oxford: Blackwell, 1999.

讓淡水老街變成一座開放的美術館：淡水老街藝術街坊的社區營造故事

許慧明

淡水文化基金會執行長

淡水老街和藝術街坊連在一起是這兩年的事。先是台北縣政府文化局長朱惠良宣布要在淡水推動「亞洲國際藝術村」之後，淡水鎮公所在**2006年10月**提出了「馬偕藝術街坊計畫」，準備收回馬偕街一帶的鎮有房舍提供給藝術家作為工作室，引起在地藝文人士的關注；鑒於公部門的藝術街坊計畫太過偏重硬體工程，卻未重視藝術人文資源的經營與結合，淡水文化基金會於是在**2007年**正式串連淡水老街的藝術工作者、店家和社團，發起推動「淡水老街藝術街坊營造計畫」，以「社區營造」的操作方式，從**2007年**春天持續運作到現在，使「淡水老街藝術街坊」成為淡水老街一個新的文化認同與形象識別，要讓淡水老街變成一座開放的美術館，也成為淡水老街藝術街坊社區營造運動的發展願景！**2008年4月**，淡水老街藝術街坊春季聯展「淡水烏魚藝術節」開展，**30**個參展單位所分別策劃的烏魚主題裝置展同時在淡水老街的機關、團體和店家中展出，印證淡水老街藝術街坊社造運動已獲初步成效，淡水老街要變成一座開放美術館的願景，具有實現的可能性！

從社區營造的角度來看，淡水老街的社區營造運動其實已有一段很長的歷程，淡水老街藝術街坊營造應該是淡水老街的社區營造運動的一種延續和發展。

淡水老街的社區營造運動歷程

大約從**1980**年代中開始，一波又一波的社區營造運動在淡水風起雲湧、蓬勃發展，而這其中最早開展，且影響層面最廣的，應該要算是淡水老街的社區營造運動。

1987年滬尾文教促進會在淡水老街（公明街）設立淡水茶友會，鼓勵居民參與藝文展覽、座談，以茶會友，持續運作一年多。**1988**年滬尾文教促進會發起「滬尾民俗藝術週」五月節活動，結合清水祖師廟、淡水鎮公所及滬尾畫會、滬尾攝影學會、滬尾文物學會等團體，在淡水老街舉辦藝文表演和展覽活動，為淡水舉辦大型藝文節慶活動，播下種子。

1990年代淡水老街的社造運動更是精彩繽紛：**1990**年滬尾文史工作室成立，發行「滬尾街」刊物，舉辦「史蹟文化導覽培訓班」，蒐集老照片，整理淡水文史資料出版；**1993**年淡水藝文中心成立，首展「藝術家眼中的淡水」，自此展覽檔期不斷，成為淡水重要的藝術展

演空間；1993年淡水社區工作室成立，進駐淡水老街，與居民溝通討論老街發展願景，並在同年10月封街舉辦「淡水文化市集」，改變老街空間的文化體驗；1994年全國文藝季在淡水舉行，同年淡水各界熱心人士（包括藝術家義賣）捐助成立淡水文化基金會，1995年，基金會即投入淡水老街拓寬之文化保存社造運動，發行「文化淡水」社區報，團結老街居民參與老街拓寬規劃爭取留設人性化空間，舉辦淡水文化五月節，強化淡水老街的社區意識與文化認同。

進入21世紀，淡水老街店家累積多年的社造經驗，更加充滿自信，展現屬於自己的文化風格，我們看到紅樓歷史建築變身成庭園咖啡；三協成自設糕餅博物館，登峰也大手筆在老街規劃興建魚丸博物館；還有越來越多的藝術工作者在老街落腳，開設藝術空間。於是，當政府規劃在淡水推動藝術村政策之際，淡水文化基金會在2007年初提出「淡水老街藝術街坊」營造計畫，希望延續淡水老街的社區營造運動，並配合政府的藝術村政策，讓淡水老街中已經存在的個別「藝術街坊」，可以相互交流聯誼，組成聯盟，隨著「淡水老街藝術街坊」營造計畫的起動，讓淡水老街有機會變成一座具有獨特風格的開放美術館。

淡水老街店家合組藝術街坊發展聯盟

自2006年台北縣政府和淡水鎮公所相繼提出「亞洲國際藝術村」和「馬偕藝術街坊」的施政規劃後，淡水老街的藝術工作者與藝文團體紛表關切，如何從民間的角度凝聚在地的資源和力量來回應政府的施政規劃？成為大家共同的心聲。因此，淡水文化基金會遂以「淡水老街藝術街坊營造計畫」，作為一種淡水老街的社區營造計畫，於2007年5月向台北縣政府文化局提案爭取，獲得文化局核准通過，補助18萬元經費。淡水文化基金會於是從6月份起，開始推展「藝術街坊營造計畫」。

淡水文化基金會在6、7月間密集邀訪淡水老街的藝術店家和古蹟博物館經營者，並分別在6月8日、29日和7月14日、24日舉行四次座談會，經過大家討論獲致共識，決定共同發起成立「淡水老街藝術街坊發展聯盟」，且訂8月7日在淡水紅樓三樓咖啡廳舉行聯盟成立大會。

8月7日上午十點，聯盟成立大會在淡水紅樓三樓咖啡廳舉行，共有滬尾文物展示中心、壹咖啡、淡水漁業生活文化影像館、保安堂、淡水長老教會、淡水紅樓、七號畫廊、溫州鯤鯢、淡水文化基金會等30位聯盟成員參加大會。另外，台北縣政府文化局藝文推廣課許禎庭、民安里里長鄭英和、永吉里里長謝安棋、淡水信用合作社總經理許龍湖和淡水第一信用合作社總經理蔡和明、滬尾文史協會會長杜秀元、淡水國語禮拜堂蕭聰穎牧師等貴賓，也

都與會祝賀。

8月7日聯盟成立大會先由淡水文化基金會董事長莊武男主持，大會討論通過成立淡水老街藝術街坊發展聯盟，審定聯盟組織架構並推舉淡水紅樓洪良鑑為聯盟召集人。再由洪良鑑接續主持大會，通過淡水老街藝術街坊發展聯盟成立宣言，經所有與會聯盟成員共同簽署完成，希望團結努力，實現聯盟六大目標：一、促進淡水老街藝術街坊的整體形象與認同；二、增進淡水老街店家與居民的藝術創作經驗；三、整合淡水老街藝術文化資源；四、提升淡水老街社區營造文化；五、創造淡水老街藝術街坊節慶特色；六、帶動周邊藝術文化觀光產業發展。

8月7日聯盟成立大會上也通過聯盟副召集人由淡水長老教會蔡維倫擔任，並選出莊武男為藝術總監、藝術委員會召集人程許忠、副召集人余素君、產業發展委員會召集人葉鶴齡、副召集人鄭秀香、張瑞珠、古蹟博物館委員會召集人李志仁、副召集人鄭英和、林國峰。台北縣政府文化局長朱惠良也特別委派淡水古蹟博物館嵇文勤代表出席，期勉淡水老街藝術街坊發展聯盟能為淡水老街藝文發展，開新氣象、展新格局。

淡水老街藝術街坊——@rt 淡水聯展

結合淡水老街的藝術工作者、店家、文化團體和古蹟、博物館經營者組成的「淡水老街藝術街坊發展聯盟」，也從2007年10月1日起推出了為期二個月的「淡水老街藝術街坊——@rt淡水聯展」。

「淡水老街藝術街坊——@rt淡水聯展」係由淡水老街的藝術工作者與店家共同合作，分別策劃各個不同的主題，如紅樓歷史建築活化手記、我的魚丸人生紀錄片、陶藝、古文物、美食、油畫、膠彩、陶版畫、攝影、舞蹈等豐富多元的藝術文化創作形式，在淡水老街裡的24個店家和藝文空間公開展出，讓藝術創作與淡水老街的文化生活，緊密結合在一起，一個一個參展的店家，實際上就有如一座座具體呈現在地藝術與文化生命的美術館，頗為精彩。

「淡水老街藝術街坊——@rt淡水聯展」活動的精神，強調的是在地參與、生活美學與社區營造的總體呈現。從淡水文化基金會提案發起「淡水老街藝術街坊營造計畫」開始，幾個月來整個老街的店家和居民都為了參與「淡水老街藝術街坊——@rt淡水聯展」動了起來，積極構思如何提升藝術街坊的文化形象。大家經由討論，設計製作精緻的藝術街坊@rt淡水聯展導覽地圖，將淡水老街社區街道、巷弄範圍和24個參展空間的位置所在，繪成清楚的導覽地圖，透過地圖明晰的指引可以輕鬆漫遊淡水老街，體驗人、藝術、空間與歷史羅

織交疊出的生活美學。淡水老街藝術街坊@rt淡水聯展導覽地圖分別在參與聯展的24個展點，提供民眾索閱。

淡水老街藝術街坊發展聯盟希望透過社區自發的作為，建立總體形象，倡導藝企合作、文化美學經濟及淡水在地樂活美學的營造，增進社區居民的藝術經驗，整合在地藝術資源，培育藝術策展人才，尋回與創造淡水的文化及在地特色，進而帶動周邊藝術文化觀光產業的發展。這是一項結合民間資源，由淡水老街居民、店家和文化團體自發性推動的「藝術造街」運動。運動過程甚至可以分別追溯其源頭，裡面蘊藏著一段段精彩動人的故事，反映出老街居民長期努力、在地深耕，又樸實無華的一種生活美學，透過藝術街坊的聯展呈現，讓我們有機會這樣親近淡水老街耐人尋味的人文風景！

淡水老街藝術街坊營造的第二階段發展

從2007年5月淡水老街藝術街坊營造計畫提案，到10月「淡水老街藝術街坊—@rt淡水聯展」是淡水老街藝術街坊營造的第一階段。而從2007年11月起淡水文化基金會獲得信義房屋社區一家贊助計畫支持推動的「發現淡水 新生活美學運動」，則是淡水老街藝術街坊營造的第二階段發展。第二階段的淡水老街藝術街坊營造延續淡水老街藝術街坊發展聯盟的組織運作，聯盟夥伴透過定期聚會討論第二階段的淡水老街藝術街坊的營造任務。在聯盟組織上，決議擬定入會辦法，擴大邀請具有人文意識的老街店家加入聯盟。聯盟也公開舉辦聯盟識別標誌徵選。在藝術街坊聯展推動上，聯盟經過討論，決議在第一階段聯展的基礎上朝主題策展方向提升努力。最有意義的是，聯盟夥伴提議透過創意，設計一個具有淡水文化特色的形象產品，獲得一致認同。經過腦力激盪後，大家決定以「淡水烏魚」作為代表淡水形象的新文化產品。就這樣開啟大家認識「淡水烏魚」的文化教育過程，也帶動一系列「淡水烏魚紙雕藝術」的設計製作與第二階段藝術街坊聯展「2008淡水烏魚藝術節」的主題策展活動。

淡水烏魚的奇幻之旅

當聯盟藝術委員會召集人淡水漁業生活文化影像館程許忠提議以「淡水烏魚」作為代表淡水形象的新文化產品時，幾乎是讓所有聯盟的成員眼睛為之一亮！好像喚醒了大家遺忘已久的記憶。程許忠順口說出「九月烏，卡肥豬腳箍」的淡水俗諺，讓大家琅琅上口，馬上獲得大家的認同。因為，烏魚確實是淡水河口最有代表性的魚種。冬至肥美的烏魚和春天滿

佈河口的小烏魚「烏仔栽」，在老一輩的淡水人心目中印象深刻。

春天的淡水河邊還有更奇妙的風景，你會看到成群的魚兒在河裡，就在你眼前的岸邊悠遊嬉戲，稍微在河邊停駐，你還會驚喜地發現魚兒會飛，牠們竟會飛出水面，在淡水河面上此起彼落的跳躍。原來春天的淡水河口、淡水港內，滿是魚兒！你看到這樣奇妙的景象，正好奇地想探問時，岸邊的釣客或者剛路過的老淡水人會告訴你那些都是烏魚，大烏魚和成千上萬難以計數的小烏魚「烏仔栽」！

春天淡水河口、淡水港內到處都是的小烏魚「烏仔栽」，正是秋冬之際從中國長江河口東海大陸盆隨著北方的冷洋流南下的烏魚群，牠們洄游到台灣海峽產卵孵化而生的烏魚幼苗。烏魚最喜歡20-22°C的水溫，每年當海水溫度驟降時，烏魚群便隨著洋流南下，第一站就到淡水，再沿台灣海峽自淡水、新竹一路而下，在台灣海峽適當水溫的水域中產卵孵化，傳育烏魚幼苗。這些烏魚幼苗在誕生後，再順著黑潮支流沿台灣西部北上到淡水河口。

淡水河口的烏魚，一般在春天時，孵化的小烏魚隨潮流北上，在淡水河口地帶覓食棲息，繁密的小烏魚（烏魚栽），在潮間帶正如一波波黑潮，幾個月後，長大的小烏魚，會再游向大海隨著黑潮支流往北洄游到東海長江河口。

每一年秋冬時節，成群的大烏魚又會像識途的老馬回到淡水河口，這些烏魚沿途吸取洋流上的豐富營養隻隻碩大肥美，正如淡水俗諺所說的「九月烏，卡肥豬腳箍」。尤其是雌烏魚適值產卵期，牠們洄游到淡水河口時，魚肚裡已都懷著飽滿的烏魚卵。所以，在漁民心目中，烏魚是一種「信魚」。因為烏魚每年一定會在秋冬寒流來臨時，迴游到淡水，形成「烏魚汛期」，帶來豐盛的漁獲，為漁民創造可觀的經濟收益，被譽為「烏金」。

而這樣具有代表性的「淡水烏魚」也經由聯盟夥伴推薦，邀請到台灣著名的紙雕大師洪新富慨然同意跨刀幫忙，用心設計出一隻造型可愛獨特、具有在地人文意涵的「淡水烏魚紙雕」。聯盟夥伴登峰魚丸博物館林國峰並為「淡水烏魚」寫了一篇生態小故事後，正式製作發行問市。在2008淡水元宵燈會的提燈遊行活動上，淡水老街藝術街坊發展聯盟組成一隻「淡水烏魚紙雕燈籠」遊行隊伍，人手一隻烏魚燈籠遊行老街搶盡風頭。不久，即獲得淡水古蹟博物館邀請以「淡水烏魚紙雕」作為教材，巡迴為北海岸十所國民小學開辦「淡水烏魚文化藝術種子研習」教育課程。2008年3月，藉著「淡水烏魚文化藝術種子研習」課程讓北海岸十所小學種子師生對淡水烏魚文化生態有深入的認識，也藉由藝術體驗的課程，讓參與的師生能發揮想像創作增提升生活美學經驗。

春之魚戲——2008淡水烏魚藝術節

淡水文化基金會與淡水老街藝術街坊發展聯盟為發展在地特色，特別選在烏魚栽滿佈淡水河的春天，舉辦「春之魚戲——淡水烏魚藝術節」，期望透過與藝術的結合，營造淡水的在地特色，也讓更多民眾認識淡水烏魚的故事。

2008年4月，「淡水烏魚藝術節」以烏魚為策展主題，共有30多間店家、單位、藝術工作者參與在淡水老街舉辦為期一個月的烏魚裝置藝術展出，從淡水老街、水岸到漁人碼頭，店家以彩繪、陶藝、繪畫、攝影、手作布偶、裝置藝術，製作出不同形式的烏魚，在店家門口、櫥窗、店內一隅展出，也發行活動導覽地圖，供民眾按圖索驥進行老街的藝術尋寶之旅。

例如安卡咖啡擅長手作布偶的方薇如以「淡水河邊散步！」為題，用拼布將淡水河畔釣烏魚的情景呈現出來，既生動又充滿童趣。吳開乾藝術空間的藝術家吳開乾則將烏魚灑上金粉再組合家裡的既有的媒材，將烏魚紙雕變化成為有南洋風味華麗裝飾。

在淡水教堂對面的馬偕街生活聚落則以「得人如得魚」的宗教寓意，巧妙結合烏魚紙雕，創意十足。青辰陶藝的程碧柔老師則以「魚」為題帶領學陶的學生進行創作，還特別製作了陶製烏魚吊飾。

布袋戲主題館以金色的烏魚加上流蘇，製作象徵「年年有餘」吉祥意喻的中國風裝飾，和布袋戲主題館純樸、古意的環境氛圍相結合。

83號咖啡將店的LOGO與烏魚結合，懸掛在店門口，成為具有宣傳效果又獨一無二的店家吊牌裝飾。非常支持此次活動的民安里里長鄭英和也特別以「雙魚會」為題，將兩隻烏魚展示在里辦公室門口，期許未來可以打造出「北烏魚 南鮪魚」的名號。

登峰魚丸博物館則在館內設置烏魚栽的水族箱，讓民眾近距離觀察烏魚的生態，還特別拍攝了一支在淡水河撒網捕烏魚的短片，具體印證淡水河裡真的有很多烏魚。壹咖啡淡水捷運店則邀請到藝術家林勝正，策展「普普舞春風——淡水烏魚許願藝術行動」，以美式普普風格彩繪烏魚，並設計許願卡，供民眾可以一同參與，林勝正另在店內展出「丑丑舞淡水」油畫個展。至於新加入淡水老街藝術街坊發展聯盟的ASKING ART SARLON，因本身即為創意行業，更得心應手將烏魚彩繪成時尚風裝置在店家。

除了店家自行創作的烏魚裝置外，也有些店家是結合學校，將小朋友彩繪的烏魚紙雕作品展出在店內空間，其中紅樓咖啡館特別襄贊展覽經費，邀請淡水國小美術班策展，淡水國小以烏魚紙雕結合水墨與現代藝術裝置，展出「烏魚的桃花源」；意喻學校孕育孩童的梦想，孩童長大後迎向寬廣的未來，逐步實現夢想的旅程。

淡水文化基金會則邀請烏魚紙雕文創產品設計者洪新富策劃「洄——洪新富烏魚·生態紙藝展」，結合竹圍國小小朋友彩繪的30隻烏魚與洪新富設計之生態紙藝作品，以「烏魚洄游 生態回春」為概念，宣揚台灣生態豐富多樣性及環境保護的重要。

難得的文化教育和藝術參與行動體驗

「2008淡水烏魚藝術節」從97年4月1日開展，到4月30日圓滿結束。4月30日上午，竹圍國小30多位同學在老師帶領下從竹圍搭捷運到淡水，參加淡水文化基金會「洄——洪新富烏魚·生態紙藝展」的撤展儀式。他們一一撤下屬於他們的紙雕烏魚，一一接受基金會榮譽董事長陳信雄致贈的圖書、禮券，那是他們烏魚祈願的回應與祝福。在簡單的撤展儀式後，他們一一提著烏魚魚貫而行，沿淡水老街搭捷運回竹圍，為「2008淡水烏魚藝術節」畫下感性的句點。

三月中，竹圍國小報名參加「淡水烏魚藝術文化種子研習」課程，在研習課程中，淡水文化基金會的講師第一堂課先為同學講述烏魚每年迴游到淡水的奇幻故事，讓同學認識烏魚為何被稱為「信魚」的生態與歷史；接著再在第二堂課教導同學一一完成紙雕烏魚，加上創意彩繪，並由同學親手撰寫烏魚卡，許下自己心裡的祈願。由於淡水古蹟博物館支持這樣的藝術行動計畫，讓大淡水地區的小朋友經歷了一段難得的藝術文化教育體驗。

2008淡水烏魚藝術行動計畫的更重要精義係在藝術參與！竹圍國小同學彩繪完成並經許願的烏魚，成為淡水文化基金會參與「2008淡水烏魚藝術節」，委請紙雕藝術大師洪新富策劃的主題展「洄——洪新富烏魚·生態紙藝展」當中的重要裝置媒材。三十多隻烏魚由外而內在淡水老街的展場空間中迴游，原來是同學各自完成的一隻一隻作品，轉而成為洪新富「洄——洪新富烏魚·生態紙藝展」整體創作的一部份。竹圍國小的同學和淡水文化基金會，與洪新富共同參與了「2008淡水烏魚藝術節」的藝術行動。同樣地，淡水老街藝術街坊發展聯盟鼓勵聯盟伙伴，也以各種創作形式結合參與「淡水烏魚藝術文化種子研習」的其他國小同學，分別在淡水老街其他二、三十個不同地點，推出他們精心策展的主題，參與「2008淡水烏魚藝術節」展覽，成為2008淡水烏魚藝術行動共同不可缺少的精彩部分！像淡水紅樓與淡水國小美術班合作策展的「烏魚的桃花源」、像淡水區漁會與天生國小合作策展的「淡水魚藏」、像登峰魚丸博物館林國峰與梁建新、文化國小合作策展的「烏魚的生態觀察與影像記實」，甚至淡水鎮公所也特別和淡江中學美術班合作策展在鎮公所行政大樓推出裝置藝術展等等，都讓人印象深刻，為淡水老街藝術街坊的社造運動，締造歷史的新頁！

2007年8月，淡水老街藝術街坊發展聯盟組成。2008年4月，聯盟即擴大資源連結，策辦具有開創意義的「2008淡水烏魚藝術節」。淡水老街藝術街坊未來的發展前景，讓人充滿期待！！

西螺大橋藝術兵營

李朝倉

雲林縣西拓藝術協會執行長

序

停下腳踏車，步入檜木步棧道。粉紫色的裂瓣美人櫻和淡白瑪格麗特，今天好像有點寂寞，尤其是瑪格麗特的小白花朵朵垂頭喪氣，連忙澆起水來。穿過草地，前幾天種下的蔓花生，本來枯枯乾乾的現下冒了幾朵輕盈的小黃花，看樣子不出半年應該就會有片黃豔豔的美景了。背後芒果樹上驀然傳來「啪」的一聲，原來是隻松鼠不小心採斷枯枝，差點沒摔下來。聽說今晚颱風要來，心裡想著手上的竹掃把依然麻俐地將落葉攏成一堆，爬上亂石階拿到後山坡堆著。說起這山坡，今年夏天倒是驚人地生意盎然，銜風草長得比小孩高，人都走不進去了，明年春天再來找大家來商量商量吧，不然彈藥庫被草吞沒，5、6台腳踏車還放裡面呢，怕不都長滿蜘蛛網了吧。

循著水泥戰備道走，左側的軍營舍原本血紅的標語、張牙舞爪的迷彩，安靜地成了斑駁的守護者。戰備道盡頭是上週剛舖成的紅磚道，蜿蜒至苦楝樹和樟樹結成的樹蔭處，擱置在樹下的鼠尾草和各式薄荷可要盡快挑個適宜的地方種下，可別辜負了憲騰捐贈的美意。昨天福仁來消毒，阿豪也翹班來拔了草……今個兒營區看起來就是舒爽了些……

這裡就是大橋藝術兵營。緊鄰西螺大橋當年固守橋的軍事要地的這個兵營，駐守部隊撤走後便移交鎮公所管理，期間曾改設為鎮立托兒所，之後便一直處於閒置狀態，因被大樹環繞不仔細找很難發現它的存在。一晃眼協會進駐三年了，當初是如何發現這裡的呢？

如何發現兵營？第一次踏入的情形

這裡是台灣西部的一個小鎮—西螺鎮。熟悉的家鄉有殘破的老街，有雞犬相聞的人情味，有文武風鼎盛的歷史，各式農特產、小吃，還有西螺大橋壯麗的落日。2005年夏天我開始陸續邀了藝術家朋友來西螺逛逛，希望能發掘出什麼好玩的，比方說藝術活動之類的，熱衷討論一陣子之後，總覺得缺少一個聚會平台而不了了之。

同年某天，和當地耆老閒話鄉野軼事時，有人提起了荒廢的舊兵營(台語俗稱)，他們就

笑著說：「你們藝術家不素都喜歡這種地方？盧果把它整理起來就可以好好屬用了阿。」心想，大橋附近印象中有個哨所，卻沒注意過有兵營？之後便找了些朋友一起去探險，還沒進去便被蚊子大軍給轟了出來，裡面有附近某居民多年來從各地收集來的寶物(竟然還有水泥電線竿、洗衣機、危險化學物品)加上觀光客和附近居民隨意的丟棄，簡直是堆積如山的垃圾天堂。無畏蚊子兵團再次進入，撥開層層雜草映入眼簾的是一棟迷彩斑剝卻依舊結實的軍營舍。軍營被高大的樹給包裹得密實，陽光射不穿樹葉的濃密，整個營區籠罩在一片綠光中，像極了小時候的秘密花園。

從環境整理到藝術家進駐

同年(2005年)，公所因為馬路拓寬之由，而把大橋前方一座大碉堡打掉。雖然當時有媒體朋友文誅筆伐此舉的不智性，畢竟西螺值得保存的文化資產不只是西螺大橋而已，換句話說同時具有歷史意義的守衛大橋的碉堡，難道就非得變成一片柏油路，然後再因為觀光化而再斥資興建新建築？我也和藝術家吳伊凡數度到公所為此碉堡請命，提出一些善用碉堡的柔性方案，未果，數日後碉堡成了平地。藝術家能做什麼？有點灰心。

所以當發現這秘密基地後，立刻連絡先前一起討論過的藝術家友人展開討論，並公開在西螺當地招開說明會，希望能共同來打造一個藝術平台，過程中播放花蓮的「洄瀾國際藝術家創作營」影片，現場3分之2的民眾事後變成了在地推動的靈魂人物，並於隔年(2006年)正式成立「雲林縣西拓藝術協會」。宗旨很簡單，就是希望舊兵營從消失的危機中走出，成為一個在地化的藝術交流平台。

3月底成立協會，七月就開始第一屆藝術家進駐的計畫，一群會員和藝術界朋友大家首先結合慈濟團體整理，湊巧經由記者披露，西螺鎮公所派人來了解，鎮公所才開始派出清潔隊加入戰力，順利於七月前營區整理乾淨。協會此時才提出認養營區，鎮公所欣然答應，沒有立下契約限定認養期限，水電等硬體設施全由鎮公所架設。對鄰近西螺大橋旁的三角窗這塊顯眼的土地，在沒有迫切用途之前兵營還是維持兵營。

2006年7月 軍營的好朋友

文：陳柏羽，雲林科技大學學生，因她辦地方藝術活動而認識

(此文刊載於2006小地方新聞網)

那天早上，看完了廢墟般的「西螺大橋旁的舊兵營」，然後聽了朝倉先生對著「一叢面積不算少的雜草」說他的追夢計畫，然後又對我說，有機會找你來幫忙！我心裡想，該不會叫我來拔草吧????

他們幾個人自稱為一群「西藝」（蜥蜴）。後來我們又約在彰化相見，目的是要去我那可愛的家鄉「彰化」取經，地點是彰化八卦山下的城鄉發展局，是一個舊軍營改建很棒的案例，我們用心細細品味，加上郊遊的心情，在八卦山下待了整整一個早上，其實我好奇的是想感受一下西螺地方上的人（這群蜥蜴），有什麼不一樣。經朝倉介紹，這群朋友是有組織分工的，有的負責活動的魏椿叔（小山），行政組的瓊慧，還有大方請客的總務長銘裕，當然起頭的帶隊者就是朝倉先生囉。感覺到新組織的生疏感，但小鎮上有一群年輕像玩遊戲般的聚在一起，一大早優質的健康運動之旅，除了知性，還多了一份對未來西螺舊軍營的想像與新團隊的夢想。

第三次再想起西拓時，已經是好幾個星期之後了，是在我家的報紙中的夾報單上，日榮房屋廣告單上看見西拓的消息，廣告單上說：「西部追夢人—雲林縣西拓藝術協會」。ㄟ！這不是剛剛成立的「蜥蜴團隊」嗎？看見這群蜥蜴的動作頻繁又積極推動藝術，我心想慚愧，所以雖沒幫忙拔草，不過一定幫忙寫稿報導，招集些人氣，讓大家認識這群年輕人，宣揚他們的夢想。

藝術進駐概況

哥哥的女兒—宜蓁，國小六年級。某天她翻著藝術進駐成果專刊向她同學說：「這裡每個藝術家我都認識喔，不過上次大家去看這位藝術家展覽時，阿嬤都不讓我去，因為在台北。我好想看看她們（藝術家彭程英、裘安、蒲梅爾）現在還畫了什麼圖喔……」

認養兵營以來才辦了兩屆藝術進駐，但開始有些鎮民看到外地來的，騎腳踏車的，就會問？你（妳）是藝術家嗎？

……最初一起討論的藝術家裏只剩下吳伊凡和我孤軍奮戰籌畫整個藝術進駐計畫，和在地的民眾一起討論籌募資金，找進駐家庭，照顧藝術家起居細節……大家戰戰兢兢，更怕藝術家不來，因為我們募到的軍用資金只夠抵雜務開銷，換句話來說，藝術家來是當義工的。之後確定五位進駐時，大家還真是又驚又喜呢。

兵營真是整理消毒得夠徹底乾淨，連根雜草也沒有光禿禿的。你說藝術家來進駐創作呢？好像又不太盡然。先是逐漸植栽一些樹和簡單花草綠化，還要撿拾民眾習慣隨手丟棄

的垃圾，修屋頂，累了就到大橋頭的西瓜攤來盤冰西瓜消暑。每天整理出來的石頭、碎片、泥土、樹枝，開始慢慢的成為創作的素材，除了工作還要整理環境，正值夏天還有藝術家勞動到差點中暑。慢慢的當地民眾對這這禁區感到好奇，兵營入口樹立了一個交流大白板，寫藝術家的各項需求；食衣住行都透過白板，讓很多人可以走進來伸出援手，進而留下來噓寒問暖、問東問西、協助創作、贊助蔬果食材、安排休閒娛樂活動、甚至陪著苦惱。

他們開始有疑問；看到藝術家在牆上畫油畫，認為：「它又不能賣錢，而且畫完後又用油漆塗掉，不知為什麼那麼辛苦的做畫」。國中生A說：「她們為什麼關心我們的大橋和濁水溪的問題？還畫成一幅我看不懂的畫？」國中生B說：「這裡環境很糟，藝術家不都應該是在美術館的嗎？」

2006年7月4日 西螺地方記者

文：郭春暉，中國時報2006/7/4 報導文

標題：西螺大橋頭 藝術兵營

來自國內外5位藝術家，三日起進駐閒置多年的西螺橋頭下昔日營房，做為他們未來一個月「藝術創作營」。這批藝術家率先開疆闢，很隨性地利用資源回收品、就地取材打造廢棄兵營，要為西螺小鎮挹注藝術生命力，未來各地藝術家也將陸續進駐，共同將西螺打造成擁有藝術氛圍的小鎮。

昨天5位藝術家向協會報到後拜會西螺鎮長蕭澤梧，他對藝術家的進駐表示感謝與期待。

來自法國的油畫家裘安·蒲梅爾興奮的說，西螺小鎮坐擁大河與大橋，是藝術創作好地方，未來由創作營延伸，由點而面，讓小鎮更有藝術文化內涵。

來自國內的複合媒材創作家吳伊凡、油畫家彭程英相信，小鎮經過藝術裝飾與改變，會呈現出不一樣的意境，會吸引更多人到小鎮休閒。

2007年 10月 單車愛好者

文：徐淑卿，醫院行政

此文刊載於部落格《境·美學十八》

四月的時候，騎著單車發現這個祕密花園，這是隱身在大橋南側的一個廢棄兵營，平常開車往返這路七年，一直到騎著單車才發現這個祕境。『開車太快，走路太慢；騎單車是看世界最好的速度！』這是朋友說過的話，每次騎車時有新發現時，我就會忍不住想起他。

也因為每次經過都會注意到這個祕境，所以，九月開始藝術駐村時，我便來了。

午後的陽光很強，離開辦公室，開車來的時候，我一度因為溫度而卻步！不過，還好我來了，這裡樹木茂盛，有涼涼的風，居然不熱呢！

用鉛筆將映在畫紙上植物影子畫到紙上，其實，我馬上想說一句話：『我，不會畫畫呢！』

『那句話是藝術兵營的禁語！』藝術家素芬說。我吐了舌頭，還好沒說！不到半小時的時間，我居然畫好了，是我在藝術兵營的第一個創作呢！感謝素芬！原來畫畫可以如此生活化。

2008年8月 觀察者

文：陳柏羽，虎尾科技大學 藝術中心助理

此文刊載於2008小地方新聞網

這兩天，**2008.8** 接近中元普渡，軍營又回到荒廢的樣子，不過這次的荒廢像未修整的花園，廚房長了些許蜘蛛網。我們曾經留下的壁畫被旺盛雜草淹沒了。開張、又荒廢。拜訪有人、拜訪沒人。停擺經營、軍營似乎自己會呼吸，自我管理。

雜草是寶，因為這裡需要獨特的氛圍，草是基調。藝術需要野地，抽離習慣的視覺品味。

第一屆藝術家進駐，我參與探勘沒被發現的祕密基地。

第二屆藝術家進駐，我參與了進駐成果展。

第二屆的藝術家我都很喜歡。有一件事，縱然過了一年我仍然忘不了。今天讓我來拍拍灰塵，拿出來與大家分享。

藝術的感動，不僅是作品，更令人渴慕的是與「本人」交會的感覺。這也是所有鎮上與駐村者駐留於此的原因。令我難以忘懷的一位藝術家—伊香賀 典子 (Noriko Ikaga 日本)，她是旅居澳洲的日本藝術家。鎮上都愛與伊香賀 典子交談(雖然她不會說中文)，更愛她做的菜。我也是。至今都懷念那蔬菜水果做成的醬泥滋味。接待住宿伊香賀 典子的家庭更是有福，除了她不抱怨，事事感恩之外，還得到她親自摺製的祝福，最無價的紀念。無法說出她的好，我們用作品來回憶伊香賀 典子留在西螺的生活點滴吧。

(1) “連體鶴” (Renzuru)90~98cm紙

這件作品我是用來表達對這小鎮的感謝。我算不出來到底有多少人協助我完成。“紙鶴” (Zuru)是和平的象徵，每一隻紙鶴都是一張照片，在這小鎮拍的人、事、物。我也把對世界的期望及自己的感謝結合在這100隻紙鶴裡。我將“連體鶴”送給西螺。

(2) “西螺” (Siro)20cm圓球／日本紙

白色在日文叫Siro，諧音“西螺Shi-Luo”用純白鑲金箔的紙，折成潔白的彩球是在進駐期間發明的新摺法，命名為“西螺”獻給西螺。

(3) “西螺大橋” 20cm 圓球／紅色絨紙，這朵紅彩球是之前開發的技法，但是漫步過鮮紅的西螺大橋後，我決定將之命名為“西螺大橋”！你覺得像不像呢？

以上令我感動的3件作品，我想不管這些作品是西螺給伊香賀 典子帶來視覺殘留所反芻後的創作，還是藝術家僅用一點創作原理的小技巧，但是好的作品就是能留在西螺鎮上每個人的心，讓人時常想起。

蛻變中的生態

因為西藝是個尚未組織化的團體，每個人都是抽出工作之餘才來照顧營區，每次都靠募款辦理進駐，沒有一大筆錢一下子就把營區環境弄得美輪美奐。原先宗旨是想藉由藝術來活化舊兵營，但每次藝術進駐之後因為兵營沒有留守人員，也沒有具體的整合和當地社團、附近學校等等資源的方案，聚集的人氣與能量就又逐漸消散，重點就像整個營區的生

態。在這裡我們第一次嘗試摸索來開墾，但離開水泥建築時，我們對土地竟然是那麼陌生，不得不靜心來觀察這裡的自然節奏及平衡。蚊子沒少過，雜草依然茂盛，下雨積水，樹陰下有植物潮濕處有植物，種了百香果樹，松鼠自然就會出現。人也是一樣，這裡是鄉下就應該有鄉下特有的氣質味道；人情味、親切、通俗、排外、封閉、輕鬆，這種情形下產生的藝術交流，就是踩著泥土成長的在地文化。

在這裡我們人可以只介入一點點就可以創造一個共存的环境，就像夢土充滿了可能性。

2007年9月 軍營迷

文：阿信，紀錄全台灣軍營歷史與實況，自稱西螺半子

此文刊載於部落格《金誠連》

崗哨內還留有一盞小燈，曾經是西螺大橋營區的一份子，它還保留著當年勤儉建軍的樸素與記憶。李先生說：營舍內牆壁有粉刷，兵營的外牆是當初阿兵哥塗的，很有歷史的力與美，所以完全保留。西螺端大橋營區，撤哨已經將近三十年，軍隊蓋的房子很牢固，只是逐年地勢下陷，下大雨有淹水的情形。即使部分設施已經消失，也只做復原的整理營舍，沒有重建、復建，更不會出現半新不舊的四不像。最重要的藝術活動，不會動到營區內的原貌。一樣的營區藝術，也可以有不一樣的呈現。

堅守崗位的未來

如果國內外藝術家在台灣，有個能停下腳步的點，來到鄉下發現台灣的另一種美，就像藝術的YH青年旅館，藝術進駐只是個起點，文化與生活的碰觸就在來去間分享多樣性的，發展出最適合的，而舊兵營，是這個浪漫意外的基地。

參考資料

陳柏羽，《小地方台灣社區新聞網》http://www.comnews.gio.gov.tw/topic/topic_07.aspx?artical_id=1897

郭春暉，中國時報2006/7/4報導文

徐淑卿部落格，《境·美學十八》<http://blog.xuite.net/amyshyu/art/13479259#7047746>

阿信部落格，《金誠連》<http://tw.myblog.yahoo.com/km-natac/article?mid=17274>

1註釋：西螺大橋，全長1939公尺，民國42年完工。當時為台灣連結南北交通之要道，結合美日台三國完成，有遠東第一大橋之稱。

2註釋：協會網址<http://www.shituoart.org.tw>

3註釋：蜥蜴歷年活動

2006年 噴砂玻璃之旅

2006年 認識在地百年好滋味—丸莊醬油

2006年 大橋底被遺忘的珍珠—大橋西瓜樂

2006年 第一屆藝術家進駐—旅人的藏寶圖

2007年 青輔會【跨足濁水溪·橫越太平洋】國際志工專案—社區美化彩繪藝術兵營

2007年 找回藝術家—陽明山藝術家巡禮

2007年 戰備道上童夢彩圖大作戰

2007年 西螺鎮公所大橋觀光文化節—鐵皮彩繪圍籬公共藝術

2007年 第二屆藝術家進駐—行軍·紮營

2008年 參觀國美館謝里法文件展、中興新村—母親節親子藝術遊

我的大隘白雲行

張元茜

大隘藝術節策展人

一、緣起

大隘地區是台灣北部客家聚落中重要且富歷史意涵的地理名詞。大隘指的是北埔、峨眉、寶山三地，在明清時代形成客家人對抗外人（包括閩南及原住民）之隘口，在民戰中扮演地勢上的重要地位。如今則以起伏的山巒，複雜的路徑，及不少散落期間忽忽悠悠的城鎮村落著稱。其城鎮村落蘊含歷史及文化積層，豐富而多元，山巒間夾置已漸成活古蹟的三合院落，成為當代藝術無牆／出牆之文本的最佳平台。

大隘事實上也算是我的故鄉，我從5歲半一直住在那直到18歲。我最重要的認知過程都在那裡完成，但是卻是在類似神話真空、倫理無根的環境中成長。因為父親是從大陸來台的技術人員，母親是花蓮人。在我五歲半時，舉家來到大隘。這裡一片丘陵中的山頭蘊藏石灰岩，父親任職於水泥廠，我的家庭十分幸福，只是我們住在像個眷村般的員工宿舍區，長大的過程中，客家文化於我而言是圍牆外的世界，客家話不是爸爸的語言，也不是媽媽的語言，而是學校同學跳橡皮筋時私下的話語，或是上菜場時滿耳的嘈雜。眷區的圍牆讓我在類似真空的空氣中長大，但終究我必須知道自己的過去，必須知道關於自己的真實，自己的神話和自己的命運。而這其中，大隘是部分重要的篇章，我在一年前卻在一個湊巧的緣分中展開返家之旅。我就像哭喊神話的飢渴者般，在瀕臨人生倉促收攤的危機中，搜括我那未竟的童年，未瞭的神話。也領著一群人一起「白雲行」（Lama Anagarika Govinda 所著，有關在西藏求法的過程，白法螺出版）不是為見到白度母，卻是為了那久違的鄉音。

身為大隘藝術節的策展人，我真的不知該如何全面描述這半年多以來的身體、心理、視覺、聽覺、味覺的各式感受。對外，我稱之為藝術節；對我自己，我稱之為「意願的行動」，或是「返家的冒險」。

當驅車前往水流東時（水流東是大隘地區山林中的一個小小三合院，如今由藝術家俞瑞玲及陳錦輝進駐，成為他們的家及創作基地），經過蜿蜒綿展的陌生路徑及隘口形的地勢，可以看到沿路的山頭上，還有不少個無人居住的三合院落。水流東現在是一個「家屋」，因此它是私人的秘密空間。好不容易找到後，接受主人的款待，再進一步看到他們的創作，就像進入他們內在的視窗般，進入了真正的秘密源頭。這樣的身體經驗，類似法國哲學家，巴舍拉(Gaston Bachelard)所稱的詩意的奧秘空間。

巴舍拉講秘密空間用了一整本書《空間詩學》，人在那裡可以任意蜷伏的空間，在那裡人與自己可以最接近，具真摯性。水流東正是這樣一個近乎隱士的空間，但卻在此看到「自我親暱的質地與張力」。在此產出的藝術作品因此而能深廣浩然。水流東是秘密山徑的終點，也是進入藝術家心靈內在的秘密源頭。大隘藝術節以巴舍拉的邏輯，套在大隘氤氳山區中，讓觀眾以複雜的身體探索路徑，從各個隘口的隙縫間穿梭，進入每一個被點在這張詩意地圖上的秘密空間。這些空間中放置原本就在駐的藝術家的作品，或是邀請一些當代藝術家進駐，裝置他們的作品。在這些秘密的源頭處找到每一位藝術家詩意的表達，成為一種外在的表態，完成巴舍拉所稱「內」與「外」交互的螺旋線。

當評論家宣布後現代的辯證時，用了十分激烈的字眼諷刺博物館（美術館），他們說：德語「museal」和「museumlike」，有一種令人不快的絃外之音，是形容一種觀者無法與之共鳴或互動的作品，而且意味著該作品正走向死亡。被保存的理由歷史性多於當下需要。Museum及Mausoleum（陵墓）的關聯，不只是發音類似，Mesuem正是藝術品的陵墓。這些評論家的用意無非是宣告另一個非美術館的時代之來到，從此藝術衝破美術館的牆面，衝破聖與俗、城與鄉、學院與民間的疆界。台灣一直要到20世紀的最後幾年才開始大規模在藝術出牆的這個文本上的行動。鹿港歷史之心、高雄的貨櫃藝術節、台北的土地倫理及粉樂町、台中的大雪山森林藝術節、台南的海安路藝術造街計畫等等都一再地嘗試建立新的藝術創作及觀賞的路徑。不過近年來藝術節也漸漸具有一種被體制收編、儀式慶典化的趨向，漸失過往的內在強度及質樸的氣質。

我也不斷自問，到底藝術節的本質是什麼？一定不是只為了解決我個人的鄉愁。一定也不是為客家文化抹粉上粧。就這樣用消去法慢慢勾勒出這次藝術節的「素樸」質地。正好也與這次策劃藝術節時的最親密戰友（同行）阿輝／Rebecca的氣質相符。我們決定用最基本的錢（國藝會的補助的策展專案費用，補助的對象是以策展內容見長）來完成，不涉入當地各級政府層級（只接受客委會及新竹縣文化局的低額補助），凡不足的錢由「意願志工」及「親友贊助」來彌補。

大隘藝術節企圖以民間的、自發的、有機的、孤獨的、溯源的、叢林聚落的、行動的……等特色重新賦予藝術節在「出牆」上的原初意義。同時我們邀請的年輕藝術家，在材質及觀念上有著最前衛的訓練，因此新的素材及製作方式（例如：機械、科技、現成物、電腦輸出、影片等等）取代了傳統的手藝。大隘藝術節讓這些走在浪潮尖端的藝術家開啟一個身體魔徑，走向秘密空間，讓他們不能在美術館白牆的保護下，一味隨性只求流行，而喪失了全然的結構。在與有機環境相遇時，藝術家處理空間的能力會被一再檢視。因此，大隘藝術節將會創造新的空間權力倫理。

二、出牆的行動

以藝術節的方式處理這一次的出牆行動，或許流於俗套，但是過程中我們盡量前衛精神，及整體藝術節在行政操作上維持當代藝術專業技術，大隘藝術節在全台灣眾多藝術節中脫穎而出，展現當代藝術在面對「社區」、「慶典」、「觀光」、「教育」時所堅持的力道。

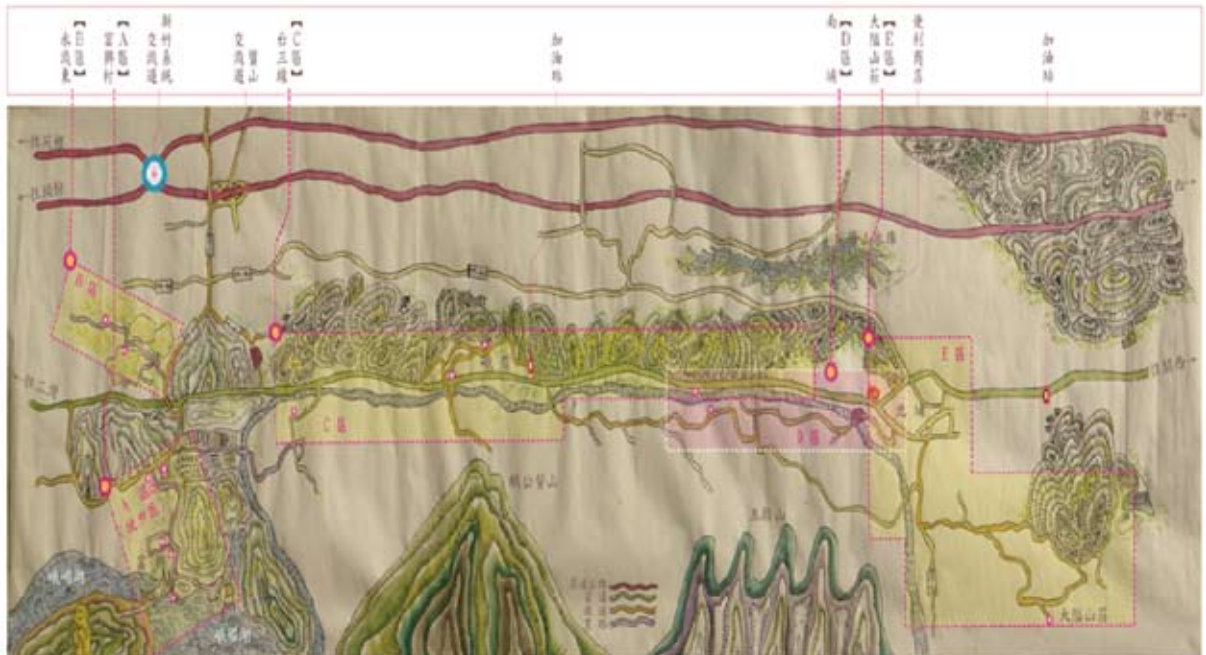
我不開車，首先必須克服「行動」的實際困難，這整件事就是與行動相關，因此我必須找到各種「同行者」——會開車的朋友、讓我搭便車的人、丈夫的司機、朋友的朋友……同行者不但開車也成為共同行動的人。由於這樣的行動不是文字幻術，也不可以是辯證論點，我必須一步一腳印的完成20個展點的工作。我和Rebecca及阿輝不知多少次的反覆行動於這大片的丘陵山區，推敲出一個可行的路徑。可行指的是各點的多樣性足夠：(1)點與點間的距離恰當；(2)走路或是開車的時間在控制範圍內。地圖上各點形成具意義的區塊，同時這些點的主人都可以溝通商借。除此之外，還要與一般觀光路徑脫鉤，但又不能讓觀眾迷路。阿輝與Rebecca在此已生活三年，仍有許多從未光臨的秘徑。因此行動的初期就耗在建立這個路徑上。當地人當局者迷，往往無法向他們問出所以然，而外地人如我者，則對大隘過於陌生，去了第四趟，仍在方向迷航的狀態下。

經過已算不清多少趟的採訪，當然鄉音是聽到了，但是仍然聽不懂，懂的卻是與白雲無關的現實，包括崩解的大地、必然的文明，及咎責的忿怒。土地、湖泊、山丘都各有個主人，主人還可以經常替換，於是湖上有了超大佛像、建了容納數千人的修道場；湖邊有了各種設備，包括停車場、步道、別墅；山路也可以截彎取直；電纜電塔更是開腸破肚直奔科學園區。幸運的話就成為北埔、內灣這些被觀光淹沒的小鎮，但觀光化也與攤販化、交通癱瘓劃上等號；如果不幸運的話，則成為高齡化社區，街道上只有老人與狗，產銷失調，製茶人見不到品茶人；種菜人見不到吃菜人。

我的「白雲行」已經變調，我也陷入與現實之間的詭譎辯證；當然恨不得自己有能力「凍結時間」、「液化文明」，在山嵐間尋回兒時的香格里拉，但是眼前的一切再再告訴我大隘已有了它自己的現實。要與它再度親近的方法就是接受它的現實，從它的現實中看出可能性及結構美。於是變調的白雲行也就有了新的複雜思緒。我知道自己要做的事不是「傷痕大地」的書寫；也不希望帶著左翼色彩試圖顛覆流風遺緒；更不想將藝術節演變成藝術家的下放、勞改；或是被評為將城市中中產階級的物化及虛矯帶進原本無事的鄉間。

我所肯定的是帶到大隘的不是天啟式的福音，不需要任何政治正確的理由，正如同本次參與的藝術家入駐峨眉鄉，成為三合院的守護人也不需要任何理由一樣，這些都是「自己的行動」。這樣少了對政府交差的壓力，也不會有民眾參與度被量化的焦慮。這秘密的山徑就只為有緣人開放。當然有緣只是詩意的詞句，更正確的說法應說是這片土地所選拔出來

的人。因為山徑如此複雜，能鑽入這個縫隙的必有其靈活的身段及武功。不必汲汲相求，也不必逢迎討好。



大隘地圖

三、大隘藝術節在藝術修辭學及美學辯證上的成果

2007年3月到5月間的行動，在大隘地區找到15個適合的展點，陸續邀請藝術家進駐、創作。

藝術進駐展點的分佈如下表：

區域	展點	駐點藝術家
A區－富興村	1. 富興派出所 2. 大隘藝術節總部 3. 峨眉湖咖啡館 4. 柚子園/竹林/松柏閣 5. 細茅埔（峨眉湖畔吊橋前空地） 6. 峨眉湖湖面（細茅埔吊橋旁） 7. 富興老茶廠（富興村隆盛宮旁）	盧明德 蔡筱淇、吉川公野二人組 劉時棟 陳浚豪 黃蘭雅 梁任宏 林建榮
B區－水流東	8. 清河堂 9. 江夏堂	a. 俞瑞玲 b. 陳錦輝 a. 蔡鎮宇 b. 李明則
C區－台三線	10. 赤柯坪－陳永釗陶藝工作室及江夏堂 11. 台三藝術村((龍鳳饌) 12. 紫蘇咖啡 13. 峨眉天主堂	a. 陳永釗 b. 葉怡利 賴易志 翁明崖 a. 邱雨玟 b. 蘇育賢 c. 黃沛潒
D區－南埔	14. 南埔穀倉	郭昭吟
E區－大隘山莊	15. 大隘山莊	陶亞倫、張暉明、湯雅如、牛俊強、 許馥凡、賴虹伶、張永達

此次參與的藝術家都是我在這十年來經常為伍的一群夥伴。來到大隘，他們必須在短期間內從選擇場地到決定作品、完成裝置。他們必須決定作品是力求個人的造型冒險？或是以讚美、呼應、奚落、調侃等各種手法所完成的環境對話。只見他們白天頂著太陽迫迫在大隘小路上，晚上踏著月光仍不斷斟酌作品的最後校訂。

相形之下，讓我自覺汗顏，我只是個採訪者、編輯，和大隘的一切發生簡淺的關係，看看風景、聽聽山風、聊聊客家歌、喝喝東方美人茶；但是要在這裡完成一件作品，必須在這裡（或說是藝術家所選定的地點）進行一次精確的測量。對這些空間其歷史紋理的結構進行深入的探索。然後藝術家必須像有經驗的外科醫師般見縫插針，在空間中組裝上與整體相容，卻又能使人心跳加快的美學效果；更完美的話，作品中還能找到不論是主義、族群、生態、性別上的議題。在討論地方文化時，通常都是貴古薄今，但現在藝術家的任務是在於以今顯古。因此作品與地點及其歷史之間形成拉距的張力。

例如：當我看到盧明德的作品《歸鄉》時，有一種「華麗」感。華麗得自於這件作品與派出所這個空間之間形成繁複的意象修辭。派出所是規範的代表，規範的是人性惡的一面。對照於盧明德在派出所戶外將成群牛羊關在竹柵欄內的人類眷養牲畜行為，似乎暗示著倫常綱紀其實只是壓迫的藉口。另一種修辭則可以解釋為成群的牛羊正填補派出所的空盪與安靜，弔詭的宣告派出所在鄉間的業績不良。

這種類似的修辭學運用也出現在「百年茶廠」（林建榮）、總部（筱淇、吉川公野）、及峨眉湖面上（梁任宏）的作品中。或許這種修辭不足以稱為偈語棒喝，但是對於實踐美學及論述上的華麗而言，這些作品都為我們解構城／鄉、前衛／溯源、全球化／在地化、觀光／環保等等最複雜的生剋關係。筱淇與吉川是一對異國情侶，他們以現成物、廢棄物，大量生產的本地家用品，組構成一個即將甦醒的有機形狀，附著在總部所清理出來的異質空間中，竟然充滿了未來感；生活中看似平淡無奇的物件，透過放大鏡，破解了「眼見」的尺度迷思，像魔術般幻化成為「手工／機械」、「有機／無機」辯證中兼容並蓄的秘境。Arthur（蔡鎮宇）所整理並改造的大隘總部也讓大家嘖嘖稱奇，將原有的外裝取下後，褪下老舊的外衣，展現老房舍的結構魅力，讓屋主林龍誠先生也不得不驚嘆推陳→出新的魔幻。林建榮作品所擺置的老茶廠則是另一種風情，我們決定將空間原封不動，林建榮所做閃閃發亮的機器人安置其間，像塵封了數十年的空間中，突然有了生息，雖然機器人呈現怠工的體態，卻也道出工業化對在地產業及空間風情造成的種種委屈與無奈。梁任宏則以同樣的指意性語彙操作湖面上的一則演義：將一顆巨大的膠囊置入美麗的湖中，是注入環境的解藥或毒藥呢？而浮盪在岸邊黃蘭雅所做的台灣紅小花船，相對於對岸繁忙慳慳的建廟工程，也正提示靜謐大自然在面對人類文明決心時的無力感。在決定這些夥伴們的創作空間時，我常會陷入迴腸九轉的周折，那一位藝術家適合進駐峨眉天主堂？必須是神聖崇高、絕對、純潔嗎？或者應以日常、平凡、模稜、煩雜對應這已去聖化的殿堂？我一度沒有了主見，等待

夢境中天主來救我，救我釐清宗教空間與美學空間從中世紀以來的糾纏。最後我棄守任何專業上的辯論，逼迫自己安住那顆「造次的心」，只冥想出現在腦中的天使與仙女。邱雨玟、黃沛瑩兩位女性藝術家以生命的增殖形式創作，具有叢林式的清純。蘇育賢以海浪及淚水互為援引，將影像昇華至沈默的儀式（或說是懺禱）。他們都是進駐天主堂的天使與仙女，將這已久未逢春的聖殿重新點燈，雖然換了容顏，卻仍希望保有天主堂的終極情境。

阿輝、Rebecca及Arthur（蔡鎮宇）所住的三合院落，位在一條祕密山徑中，一入徑來，便有唐詩的意境，恍如隔世。阿輝、Rebecca確實過著雞鳴早看天的生活，倒是蔡鎮宇讓爵士頹廢風還魂在此山間。兩家人看似相近，也都共練非洲鼓，但是本質上，阿輝、Rebecca具有台灣土地中長出來的那股草根、害羞、敏感的斑比特質。而Arthur這位小留學生卻相對的具有國際化、智性強、勇敢、天真的質地。他們在這偏遠的小山徑中相濡以沫，共締藝術烏托邦。當然是否能長久如此還很難說，但是重要的是此時此刻他們因非洲鼓結緣已逾一年。我也見證了這一年的奇蹟，看到阿輝蓋了茶亭、Rebecca做了火龍果燈、Arthur則更是天才般將原來已成斷垣殘壁的三合院重新上門加頂，開灶通廁。我們口裡啣著涼風，坐在灶腳喝茶，耳邊響著爵士樂，窗外一叢蓮霧樹，真是個後現代的最佳場景。這樣自絕於都會人群的生活是獨立蒼茫呢？抑或機緣處處呢？每次從台北一到這裡，山中無歲月，應屬忘機遊，但卻在內心中，開始一種時間的焦慮，不想走，又必須走。因此就在對自己身體自主權及都會文明裡的責任間遊走徘徊，幾乎失了魂魄。看人逍遙最是啃人心志。我的感覺就像張愛玲所說：「相隨現代而來的時間，可以構成一種惘惘的威脅，啃蝕我們的身體，消磨我們的慾望。」Rebecca聲聲催喚「留下來，不要走，可以住在這兒！」而我則像經過一次次的內耗般，擺盪在自己已被馴化的身體及尚未消亡的慾望間。就像如果月光要與陽光爭輝，那能爭贏？但是白天與黑夜只交替不並列，而此刻我內心中的日與月卻不依序排好。

阿釗所住的赤坌坪是個包含約八、九戶人家的小聚落，像是個歷史連環套般，在一千坪的土地上交雜著台灣文化被殖民的歷代痕跡，包括三合院、日式平房、西式別墅，住在那兒的主人有最傳統的客家莊在地人，也有郭媽媽（李秀惠）這位見證時代，卻又超越時代的奇女子。在2007年的今天，郭媽媽決心永不背叛她從日本國語家庭成長的歷史之偶然，持續寫俳句、說日語、掃庭院、種盆栽。陶藝家阿釗從台北搬到此地，似乎也是歷史連環套向他發出的精神感召，當然阿釗是客家人，進駐於赤坌坪算是十分自然，但是如果看到阿釗與鄰居的互為照料，互通聲氣的場面。他們就像幾世代都在這連環套中的老靈魂，在龍眼樹、荔枝樹下再結金蘭。西式別墅中的那口阿釗自己設計製造的窯，再過兩個月就可以點火，屆時熱力四射、連環套必定再顯風華。

阿利（葉怡利）因為這次藝術節也被套進這個連環套中，在她那自己變裝的影片中，套出了大隘的現實與迷惘。不論片中的粉紅仙子如何努力也永遠炸不掉湖邊的大佛，道出這些老靈魂面對台灣山水的共業時那種患得患失的尷尬，以及人輕言微的無奈。在阿釗的客

廳中，擺放他做的一些千年不毀的陶瓷，而阿利則用那文革搞笑版播放在客廳榻榻米上的幾台老式電視機上，老靈魂與粉紅仙的對話，化約到赤坳坪的連環套中，迴音空響不絕於耳。

如果說大隘有守護神，除了天上住的之外，應就屬大隘山莊的范氏夫婦、龍鳳饌的古氏夫婦及紫蘇咖啡的蔡氏夫婦，他們是這些地方上的鄉紳，跟他們說話，永遠把大隘的前途念茲在茲，有時甚至有了說教的氣息。但是他們身體力行，把餐廳或民宿當成志業在經營，令人為之動容。房舍的一磚一瓦都有故事及文本。大多是親手打造。他們對地方事物均熱心而熟嫻，有時覺得大隘仍在歷史循環的業障中，而這些隘口的守護官，與他們的先人一樣，仍屹立在隘口，不再刀械相對，卻在送往迎來中捍衛這片丘陵中人與自然的和諧關係及客家價值。藝術節對他們而言或許也是送往迎來的篇章之一，我卻因他們的風骨而對選擇進駐的藝術家戒慎苦思。例如，蔡氏夫婦育有重度視覺障礙的青年，三人合開紫蘇咖啡，成為青年與世間相通的開口。青年愛細畫瓊瑤式的女主角，像是對絕美的告白；藝術家翁明崖則以素寫模糊的自畫像掙脫自戀的糾纏；他二人作品並放在一室中，是明與盲的修辭迷宮，也是告白與自白的交相對照。

四、作品與異質空間的演繹

藝術節的完成不只是靠作品，作品只是完成了動像及樁腳，在藝術節的一箇月中，將由所有參與者、拜訪者、尋幽者、好奇者，填滿這張地圖。他們有幾種不同的進入社區之路徑，先到水流東也好，先到富興村也行；有人一次走完全程，有人分成五趟才走完，有人至始自終，卻只到了前兩個點。我們也舉辦了進三十場的聚會，包括大小不等，正式也不等的茶會、晚會；也包括各種當地或外來戲團或音樂演奏；更有不少次藝術市集或農夫市場。**Rebecca**每天開門，三合院裡就已有拜訪的客人，雖然一次的人數不多，但都跟我一樣流連忘返。好好被對待，以後也就能好好對待這片山林。但是我們也因為長期與大隘相處，發現了城鄉畸形發展的無奈及焦慮，甚至明白了純淨的好山好水只存在於過往的回憶中。河水不清，山石不保；人雖可以藉著各種理由披荊斬棘，但土地的尊嚴反成為觀光價值的附屬品，藝術在這些錯綜複雜的結構中，僅能以騷擾、反諷、自嘲等消極方式表態。雖不無小用，卻也無法進行任何社會革命。整個藝術節都在這一則以喜一則以憂的心理中度過。我們整修了不少的閒置空間，例如三合院、空樹屋、天主堂等，將藝術作品置入，也讓藝術作品擁有異質空間做展示；但同時，我們也會馬上產生「以後呢？」的焦慮。我們介紹藝術家來到山區進行互動，但也馬上被質問陳義過高不符在地特色。

五、結語

就這樣，我完成了藝術節的佈局，雖不時流露出我對過去美好時光的悼亡，也不乏對現在城鄉畸形發展的焦慮。不過我也最終明白藝術沒有鄉愁背書的必要，也不能為我找回自己的神話。相反的，行動中我的生命多了一次「相遇」的經驗，也看到自己為色相煎熬，跌跌宕宕的領導風格。工作開始於五月的驕陽下，而結束於霏霏冬雨中，近一年的白雲行，最感謝同行者，他們可能並不背負鄉愁，他們所信仰的只是「相遇」。是的，大隘，這麼多年後，圍牆內的孩子在半百之年，來與你重新相遇。

交會於歷史的迴廊—— 內部景觀：福興穀倉藝術介入計劃

陳一凡

國立彰化師範大學美術學系教授

緣起

建於日治昭和10年（西元1935年），位於彰化縣福興鄉與鹿港鎮交界的福興穀倉為台灣中部最大的日式穀倉。興建時值稻作產量增加，穀倉業務需求殷切之際，後因社會產經變遷而逐漸沒落、閒置；民國92年政府斥資整建，預計成為經濟部規劃之「產業交流中心」，建築師邱文傑並以本案獲得「台灣建築獎」之榮譽。民國93年福興穀倉正式登錄為「歷史建築」，然而風光開幕之後，隨即再次閒置。彰化縣文化局接手管理後，在副局長曾能汀先生的構想下，企圖以當代藝術的創意思維提供福興穀倉未來發展的可能想像，並以「活化空間」為課題，委託彰化師大陳一凡於「老虎窗穀倉」的13間小倉室中策劃該空間首展。



福興穀倉外觀

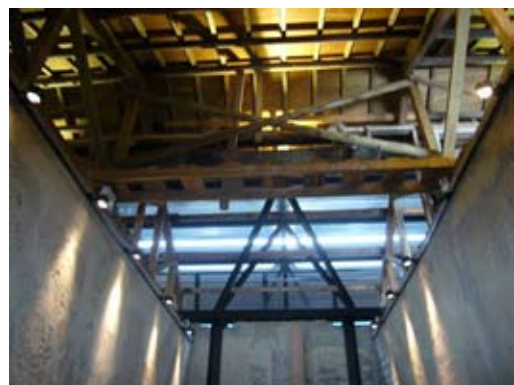
福興穀倉曾經是當地居民生活與記憶中最鮮活親近的空間，曾幾何時，它需要以「活化」來延續其生命力，然而活化的意義不僅是人頭數與分貝數的問題，更值得深思的是如何將這個七十餘年來與土地、與人共生息的空間，以新的角色意義為居民所認同接受，讓它有可能在居民的生活裡再次生根、再次鮮活。「社區參與」提供了「活化」的最大跨度與可能性，將曾經參與穀倉產業興榮的社區居民再次拉進穀倉，成就一連串有機與創造性的對話，以藝術串連福興穀倉的舊記憶與新開展。

一個連賣檳榔的人都會寫書法的小鎮

「在我們這裡連賣檳榔的都會寫書法。」當地人自豪的這麼說。

福興穀倉所處的鹿港、福興地區是台灣著名的歷史古城，自有其精采的文化深度與個性，當地人更對其歷史、文風、手藝、物產有著極高的自信與自尊，如此的人文條件，架構起其性格獨具的社區樣貌，也成為策展的有利切入點。然而諸多盛名一方面形塑了外界對地方的認識，另一方面卻也刻板化了地方的形象。「一個連賣檳榔的都會寫書法的小鎮」，讓人注意到的不僅是「書法」所隱喻的文化厚度，還有一群吃檳榔、賣檳榔的尋常民眾，一如其他地區的草根，一如其他地方的平凡，卻共同組成了這個有血有肉的社區。將策展的角度由過客的外部遙望轉為住民的在地體驗，一個呈現社區特質、以藝術家與民眾互為主體的展覽構想於焉成形。

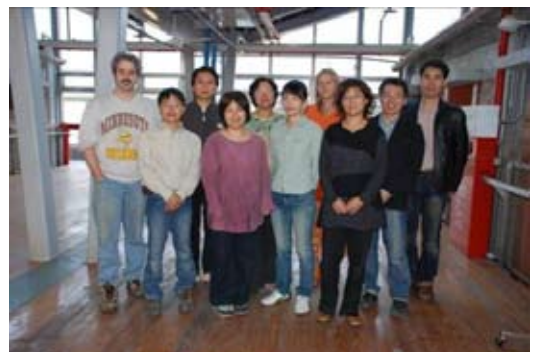
地方歷史久了，形象特色固定了，一切都變的太理所當然，「內部景觀：福興穀倉藝術介入計劃」一方面企圖以當代藝術的活潑來激盪地方的活力，另一方面則排除對古城先入為主的刻板印象，企圖藉藝術探索潛藏於民眾內心底層與生活瑣事中的生命元素，從而自然流露古城的性格、風情、記憶、歷史、物產...等，經由各種面向的探索追究，取樣社區心靈的「內部景觀」。同時，封存於玻璃帷幕多年的穀倉，藉由此次藝術介入計劃，亦將重新對社區開放，體驗其「內部景觀」的樸實溫度。



玻璃帷幕內的福興穀倉原貌－右方小倉室共13間，倉室內部維持木造結構及泥土粗糠牆面

141.4立方公尺在來稻穀的倉容

以泛鹿港地區為地域範疇，本計劃企圖透過多面向的視角來挖掘、檢視這個迷人的社區。搭建多元互動的平台以創造可能性是第一個策展課題，而參展藝術家的組成首先回應了這個目標，10組藝術家包括：紀文章、許世芳、黃文勇（以上三位出身鹿港與福興）、王振璋、康雅筑、鄒素芬、南隆雄（Takao Minami，日籍）、譚雅·葛羅維茲那（Tatiana Gloviznina，俄籍）、畢森德（Darryl



藝術家、文化局及策展人進駐前於福興穀倉聚會討論

Bisson, 美籍)／陳映潔夫婦、彰化師大美術系98級創作團隊。本地／外地、國內／國外、四十幾歲到二十出頭的創作者，藉由地域、文化、世代背景之不同，在結構中埋下多元的可能性。

策展人與藝術家共同溝通發展創作計畫，並協助媒合當地的社群團體參與協同創作，包括：福興鄉日新國小、鹿港高中、鹿港社區大學、鹿港區老人日間安置中心、鹿江詩書畫學會等，亦有民眾主動參與，或藝術家自行開發之社區資源，包含當地工藝家、民俗收藏家、文史工作者、藝文愛好者……等，更進一步擴大了多元對話的基礎。

計畫整體大致分為「藝術工坊」與「創作展演」兩階段執行。前期約2個月的時間，藝術家依創作構想分別於社區開設「藝術工坊」，形成與民 互動的平台。其後，藝術家與民眾合作完成的創作計畫再回歸福興穀倉老虎窗穀倉展覽呈現。本次計劃過程約近300人次社區民眾參與，執行6個藝術工坊，呈現12件創作計畫。透過共同構築展覽的過程，除了自然將民眾的足跡拉近穀倉，同時也將社區的記憶、美學、個性、情感融入作品中，以藝術的語言陳述社區的故事。穀倉經由社區民眾的親手創造而顯現其新意義，卸下產業重擔的穀倉，以文化功能重新取得當代身分定位與認同。

倉室門板註記著倉容標示：141.4立方公尺，在來稻穀用途，「內部景觀：福興穀倉藝術介入計畫」以當代藝術的自我認同與反省思辨，透過多元對話與藝術創造重新滿載這個倉容，超越這個倉容。

啟動：進駐街長宿舍

在文化局的協調下，鹿港鎮公所熱情出借整修完竣未久的日治時代鹿港街長宿舍，成為藝術家前進福興穀倉的基地，有趣的空間質感使每個人充滿興致，來自日本京都的藝術家南隆雄不時向大家解說日式建築與生活的種種，文化交流隨時發生。或長期進駐，或偶爾逗留，街長宿舍完備的生活機能提供藝術家重要的安定感，也形成藝術家之間或藝術家與居民間平日閒聊聚會的場所，許多訊息想法密集在此交換、成形。民眾贊助的各種生活物資、公所提供的腳踏車、以及畫得密密麻麻的鹿港美食地圖、各式各樣主題的簡介、古董、紀念品，三個月的計畫結束時，街長宿舍生出了像住了三年般的各種東西，而這一切除了顯示地方的熱情，也使藝術家們在最快的時間內「在地化」。

從穀倉的長廊延伸

初入社區一切都是茫然的，在文化局、鹿港鎮公所、幾位在地的參展藝術家、熱心民眾以及網際網路的協助下，我們逐漸了解社區的種種。鹿港事實上是個資源豐厚的地區，相關藝文、觀光、古蹟、社造的挹助相對豐富，加上文化條件優勢，當地有著很高密度的各種社群團體，社區內人才濟濟。在密集的四處拜會後，獲得多數善意的回應與建設性的意見，合作的可能性也逐漸萌芽，甚至連短缺經費的募集也略現眉目。以穀倉為核心，我們成功伸出試探的觸角，靜待藝術家的創作計畫醞釀成熟，媒合、串聯的工作就可付諸實踐。

同時，在這個規模不算太小的社區策展，為了增加其效益，擴大參與的可能性，也為了獲得社區更多的認同，我們注意到媒體宣傳包裝的重要。針對預設的參與／參觀者，媒體聯絡鎖定在地方版面，計畫執行期間我們與各平面、電子媒體地方記者保持聯繫，隨時更新各藝術家工坊動態的訊息，文化局的新聞聯絡人也在這方面提供諸多協助。鹿港時報（當地人認為最有影響力的報紙）除經常做大篇幅報導之外，其記者更樂於主動對藝術家的生活與創作提供支援，記者的人脈廣度對藝術家幫助頗大。這項努力從民眾主動搜集的許多剪報以及其中正面的報導與評價看來，對前述目標的達成應有不錯成效，而預期之外的連帶效應是讓參與計畫的民眾感到更大的成就感，鼓舞了參與動機，亦有民眾透過傳媒獲知訊息而前來參與活動或欣賞展覽。



鹿港時報經常作正面報導，宣傳之外也為本計畫爭取了不少社區認同

至此，福興穀倉雖尚未正式開放，卻已逐漸在民眾生活中再次出現，並慢慢轉型為新的意義，為「活化」鋪陳了基礎。

像心理諮商師、像節目製作人、像考古學者、像老師、也像學生的藝術家

介入社區的藝術創作對於多數藝術家而言是個陌生的型態，這次的參展藝術家除了少數略有經驗外，大多是首次嘗試，他們或因對新型態創作方式的好奇心驅使，或因回饋鄉土的熱血使命催促，或因難卻策展人的盛情邀約而加入參展的行列，在放下藝術創作的絕對主權後，藝術家與策展人都經歷了重新定位的困境。這是誰的作品？這還是藝術嗎？作品該有多大的成分展現藝術家的主體性？如何切入？怎樣的距離與高度？究竟是有趣的活動或是藝術？是歷史課還是美術課？深度在哪裡？美學重要嗎？什麼樣的美學？這些提問與討論反覆出現在整個過程中。問題沒有獲得完美的答案，但計畫仍繼續向前。

藝術家以無預設立場的心情介入社區，好奇的觀察、追問，用心的理解、反省，翻開表層探索內在，他們的角色從一個傾聽者，變成引導者，又變為參與者，與居民完成共同的作品。然而「藝術家與居民互為主體」說來容易，執行起來卻充滿問號……，「尊重」是個重要的基本態度，尊重社區的歷史，尊重他們的品味，尊重他們引以為傲的事物，也尊重他們的困境，以及因困境而做出的種種選擇——他們的現狀。當我們試圖貼近社區生活的真實，因尊重而衍伸的同理心是與社區合作的重要基石。在參與創作計畫的民眾眼中，藝術家脫離了仰之彌高的菁英形象，他們像好奇的學生追問一切、像過動的孩子想體驗一切、像心理諮商師般願意傾聽對談、像節目製作人整合資源發揮創意、像考古學者的追根究底、更像老師一樣細心指導、像夥伴一起工作閒聊。學員說「我算是見識到了藝術家的執著，這是最大的啟示」、「你們很恐怖，你們像有法術會讓大家說出心裡的話，……很高興我有說出來……。」，而藝術家則表示「我從居民那裡學到更多」，似乎居民和藝術家透過這次展覽都能有所收穫。

每個創作計畫皆有其深度的構思與精采的過程，限於篇幅，謹提出幾件加以介紹，以呈現本計劃之樣貌梗概。



展覽DM

一、在最有記憶的城市與最有記憶的人對話——康雅筑的「儲藏記憶計畫」



康雅筑與鹿港區老人日間照顧中心的老人

二十幾歲的年輕藝術家康雅筑與平均年齡八十歲的「鹿港區老人日間照顧中心」的阿公阿嬤們合作「儲藏記憶計畫」。在拜訪多個老人社團後，我們興奮的選擇了「鹿港區老人日間照顧中心」為合作對象，原因之一是該中心游麗裡執行長的誠意與熱切，另一因素是該中心安置之長者年事較高，且身心多少有失能的情形，在當地屬於相對弱勢的老人團體，這條條件使此合作案更具意義，但同時也充滿挑戰。在幾度因老人的實際狀況而調整計畫後，藝術家引導老人

以自己記憶中最深刻的物件為題，交換各自的生活體驗與回憶，從看得清楚的眼鏡、保佑健康的護身符、自己獨有的包包、捨不得買的鞋、支撐的杖……等等，老人娓娓說出一個個令人動容的生命故事，偶爾靦腆的吟唱日本童謠，偶爾發出長長的感嘆……。出乎意外的，老人們對此計畫表示歡迎與喜愛，工坊成為每週生活的期待。藝術家接著指導老人拓印技巧，並自己設計、製作成屬於自己的枕頭，藉此象徵記憶的保存。經由此工坊，藝術家發展兩件

相呼應的作品——《儲藏記憶的枕》與《一起奏鳴》。



《儲藏記憶的枕》以老人自製的枕頭及肖像裝置



《一起奏鳴》：藝術家以針線縫製的老人肖像，空間中伴隨的是老人講述記憶故事的聲音，溫暖感人

二、發掘深埋的福興歷史－鄒素芬與彰化師大美術系的「番婆庄基地－第二幕」

福興鄉日新國小是個全校師生僅一百多人的迷你學校，其學區稱為「番婆庄」。計劃之初彰化師大美術系學生前往福興勘查探訪，與田間老農閒聊，竟發現該地原址為日治時代的軍機場，隨機場的興衰，地方亦因而繁榮、沒落，老一輩人口中尚能聽到許多該地光輝的時光與生離死別的故事，那是一段悲哀與榮耀交雜的歷史記憶，然而年輕世代卻早已遺忘。旅居日本的藝術家鄒素芬進一步回憶起沖繩地方的若狹小學亦有類似的歷史命運（美軍基地），藝術家們由這段失落的記憶，開啟了這項創作計畫，企圖藉此讓學生們重新拾回屬於自己的歷史。透過工坊課程，藝術家們指導小學生重新面對歷史，最後並以「如果你有一架飛機，你想載什麼給日本的小朋友？」為題，請學生於紙上書寫或畫下來，折成紙飛機，寄往日本若狹國小，日方收信後同樣以紙飛機回信。



由彰師美術系學生設計的工坊課程，解說地方歷史，也討論如何面對歷史

共同的命運符碼——「飛機」，重新將兩個曾經在歷史中相遇的主角再次交集，歷史的第一幕帶著血淚悲傷，然而第二幕的交會則是滿載和平和夢想。所有的飛機信件於展場中裝置成壯觀的作品，信件亦掃描輸出後於展場展示。



工坊完成，全校師生擲出紙飛機慶祝



「番婆庄基地—第二幕」促成台日兩校小朋友以紙飛機互相交流，完成的裝置頗壯觀，中央樑柱上展示信件內文輸出

三、窺探鹿港詩人的集體鄉愁—畢森德與陳映潔的《鄉愁的元件》

「詩社」之活躍是鹿港地區的文化特色之一。經策展人之媒合，以古詩及書法見長的地方藝文團體「鹿江詩書畫學會」在理事長吳肇勳先生的號召下加入計劃。每位詩人以一個抽屜為創作空間，以集合藝術的形式陳述鹿港詩人眼中的鹿港鄉愁，包括兒時記憶的再現、對鹿港文人之緬懷、對環境污染的憂心、對老街今昔的感觸、……等，透過詩人的感性，每件作品都顯露攝人的魅力。藝術家將這些形式尺寸不一的抽屜集合，為其特製存放詩意鄉愁的獨特櫥櫃。觀眾則在開關抽屜的欣賞過程中，窺探了社區情感底層的悸動。



藝術家與鹿江詩書畫學會合作的《鄉愁的元件》工場及作品

其他尚有紀文章指導以鹿港社區大學為主要成員的社區民眾進行的「在地的故事—紀錄片教學工場」，集合學員各別生活的小故事，反映社區的大故事。黃文勇離鄉多年後再度回到鹿港街坊，與鄰里訪談對話，作品《以鹿港為名》用相機簡單而誠懇的記錄了鹿港的肖像。這兩位藝術家皆以鹿港子弟的角度呈現當下的鹿港樣貌。南隆雄及鄒素芬則以鹿港今

昔的並置，表現帶反省意味的社區關懷。日籍媒體藝術家南隆雄發動尋找鹿港最早的影像記錄，以地方望族丁家1930年代的16釐米家庭影帶片段，結合21世紀鹿港的風聲，完成既詩意又發人深省的作品《闕》。鄒素芬與彰師美術系合作的《鹿港消失事件》，虛擬驚悚的鹿港消失新聞報導，藉街頭訪談對照鹿港今昔，引發民眾對舊鹿港的回溯討論，重建居民的土地記憶，從而透露對台灣傳統價值淪喪現象的感嘆。同樣關心土地記憶，許世芳以當地農家子弟的身分，邀集鄰里以手工拓印稻穀痕跡而形成的裝置作品《出穀、入穀》，企圖拾回穀倉往日的盛世記憶。俄籍藝術家譚雅的「飛翔計畫」企圖與鹿港的梦想聯繫，以類似藝術治療的方式，引導鹿港高中師生探索自己的心靈，交換對內在喜悅的滿足與未來美好的期待，鹿港也繼俄羅斯、義大利、芬蘭……等地，加入了此國際創作計畫的行列。王振瑋巧妙運用空間性格與裝置手法，在穀倉中央輸送帶的狹長空間中，引領觀眾進入自閉症患者內心精采的世界，作品《峻睿》感動了許多觀眾。王振瑋的另一個創作《學力診斷》是以當地的產業廢料打造的公共論壇場域，商家們如支援前線遊戲般的送進一包包的廢料，又提出各式各樣對空間的想像與建議，還沒開展就已經造成了熱絡的論壇，鋼筋、木料不僅組成空間的視覺、觸覺趣味，檜木的芳香更提供嗅覺的享受，社區的對話就在熟悉的元素環繞下發生。



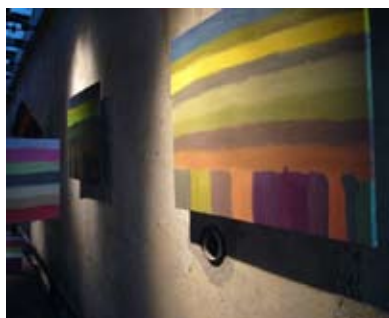
紀文章與鹿港社大合作的作品「在地的故事」



黃文勇與鄰里對話而完成作品「以鹿港為名」



王振瑋利用空間狹窄、隱蔽的特性傳達自閉症患者的處境，並引領觀眾以冒險的姿態進入「峻睿」的內心世界



「學力診斷」以產業廢料打造具遊戲性的公共對話場域

待續

「內部景觀：福興穀倉藝術介入計劃」提供了每個參與者難忘的經驗，但其中仍有許多值得反省之處。以「活化空間」的角度，福興穀倉的啟用並非出自完整配套，展覽所激起的

火花如何延續還在官方的「研擬規劃」中，在未來方向諸多不確定下的活化，其實質意義是打折扣的。以「藝術介入社區」的角度，年度預算核銷造成的緊迫時間壓力，直接影響了創作深度的醞釀，雖然許多感人的事情豐富了過程，但與理想還是有距離。再者，因經驗不足，展場中未能完整呈現過程的活力，限於經費，也未能藉更多的導覽、座談等活動創造更大感染力。這些都是美中不足的遺憾。



內部景觀：福興穀倉藝術介入計劃展場外觀

展覽過後累積了上百張的名片，這輩子沒有握過這麼多手，喝過這麼多茶，更沒有發現過「社區民眾」這個「集合名詞」能夠如此精采如此獨特。再回到鹿港，強風依舊，穀倉關閉依舊，但多了沿路的噓寒問暖，「下次有展覽一定要通知喲！」似乎是最大的欣慰。開幕當天有人問及「如何具體評估展覽達成的效益？」我確實不知如何回應……，我無法確知藝術在此的動員力與續航力，然而透過此計劃，我們已經播下了一些種子，也提供了官方不同的視野，文化局長在開幕式中承諾以「國際雙年展」延續此次計畫的能量，沉寂已久的「福鹿藝文特區」可行性的討論再度燃起，而福興穀倉未來的發展仍待官方與居民自發的努力來完成。

與會講者簡介

-
主講人：陳其南	主持人：李謁政
發表人：陳懷恩	報告人：李朝倉
評論人：龔卓軍	報告人：吳伊凡
發表人：曾旭正	報告人：許慧明
評論人：黃海鳴	與談人：孫華翔
報告人：林文浹	報告人：張元茜
報告人：林純用	報告人：陳一凡
與談人：林崇熙	與談人：吳瑪悒
主持人：鄭晃二	
報告人：陳柏偉	
報告人：劉秀美	
報告人：賴淑雅	
與談人：王墨林	
報告人：許秀雲	
報告人：黃淑瑩	
與談人：康旻杰	
主持人：薛保瑕	
發表人：陳泓易	
評論人：王俊雄	
發表人：楊智富	
評論人：顏名宏	
發表人：李謁政	
評論人：陳瑞文	
發表人：張晴文	
評論人：陳正哲	
主持人：林登讚	
報告人：楊浴雲	
報告人：廖志強	
與談人：張 忘	
報告人：董俊仁	
報告人：陳世強	
主持人：林曼麗	
報告人：黃瑞茂	
報告人：陳淑燕	
報告人：林朝成	
與談人：潘小雪	
主持人：鍾永豐	
報告人：蔣淑貞	
與談人：廖仁義	
報告人：董維琇	
與談人：王俐容	

陳其南

現任

台北藝術大學教授

學歷

美國耶魯大學博士

經歷

文建會主委
行政院政務委員
國藝會董事長

專長

人類學、台灣史、文化理論研究

相關著作

《家族與社會》、《文化的軌跡》等

陳懷恩

現任

國立雲林科技大學視覺傳達設計系副教授

學歷

東海大學哲學研究所博士

經歷

南華大學環境育藝術研究所所長
國立台灣美術館第八屆諮詢委員

專長

美學、藝術學

相關著作

2008 陳懷恩，圖像學—視覺藝術的意義與解釋，台北：如果出版社。

2005 陳懷恩，第七種孤獨—以尼采之名閱讀詩，台北：果實出版社。

龔卓軍

現任

國立台南藝術大學藝術創作理論研究所 專任副教授

學歷

國立臺灣大學哲學研究所哲學博士

經歷

國立中山大學哲學研究所專任助理教授

(2002.8~2007.7)

國立台南藝術大學造形藝術研究所兼任助理教授

(2004.8~2005.7)

私立淡江大學通識與核心課程專任助理教授

(2000.8~2002.7) 台北市立師範學院視覺藝術研究所兼任助理教授 (2001.8~2004)

專長

現象學美學、當代法國哲學、身體哲學

相關著作

龔卓軍 (2006/9)，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》，台北：心靈工坊。

龔卓軍 (1998/6)，《身體與想像的辯證：尼采，胡塞爾，梅洛龐蒂》，台灣大學哲學研究所博士學位論文，1-244。

(2007) 譯作《眼與心》(L' Oeil et l' Esprit)，Maurice Merleau-Ponty著，台北：典藏。

(2003) 合譯作《空間詩學》(La Poétique de l' espace)，Gaston Bachelard著，台北：張老師文化(本書獲得「聯合報2003年讀書人獎」非文學類最佳書獎)

曾旭正

現任

國立台南藝術大學副教授
社區營造學會理事長

學歷

台大工學博士

經歷

台南縣副縣長

淡江大學副教授

專業者都市改革組織理事長

專長

社區營造

政策規劃

城市研究

相關著作

《台灣的社區營造》

《打造美樂地——社區公共藝術》

黃海鳴

現任

台北教育大學文化產業學系副教授兼系主任

學歷

法國國立巴黎第八大學美學：藝術的科技與科學博士

經歷

1996國立台北教育大學藝術與藝術教育學系副教授

1997大地・城市・交響嘉義裝置藝術展策展

1998鹿港歷史之心裝置藝術展策展

1998中華民國藝術文化環境改造協會創會理事長

2000華山 驅動城市—創意空間連線策展

2003經營國立台北教育大學南海藝廊跨領域藝術中心

2005以南海藝廊為基地持續推動牯嶺街書香創意市集

2005 為台北教育大學創社文化產業學系

2008國立台北教育大學文化產業學系教授

專長

藝術創作、藝術理論、藝術評論、獨立策展、藝術生態研究、跨領域藝術社群之聯結、藝術的社區營造

相關著作

藝術在城市街道上的日常工作

林文浹

現任

中華民國社區營造學會 專案研究員

學歷

國立台南藝術大學 建築藝術研究所 社區營造組

經歷

97年度青輔會 青年社會企業培訓計畫專案執行員

96年度教育部 台南藝術大學卓越計畫專案助理員

95年度文建會 土溝公共空間藝術再造計畫協同主持人

94年度教育部 培文國小永續校園計畫專案執行員

專長

社區營造議題、景觀空間藝術規劃

相關著作

2008年 「多泡茶、多開講、多幹譙—我的土溝人生課程」，『藝術觀點NO33：GO TO！土溝專輯』

2006年 「土溝聚落藝術改造行動—以竹仔腳為例」，『藝術進入社區研討會』

2005年 「水牛起厝」，行政院文建會補助出版

2003年 「大學城社區環境空間參與式設計之研究—以中華大學的大學城為例」行政院國科會大專生參與研究專題

林純用

現任

北回歸線環境藝術行動執行統籌

學歷

廣州美術學院油畫系碩士（1999年畢業）
南華大學美學與藝術管理碩士（2008年畢業）

經歷

2002 年底回台灣定居
2003 九月至嘉義縣政府文化局工作
2004 於嘉義縣表演藝術中心參與故宮博物院所主辦「異國風情－亞洲文物展」，負責展覽事宜；考取南華大學美學與藝術管理研究所
2005 辦理嘉義縣2005日照嘉邑北回歸線夏至藝術節，負責文化局行政統籌工作；規劃執行「生猛嘉義」藝術家聯展；參與故宮博物院主辦「清代帝王文物展」嘉義縣展覽事宜
2006 應嘉義縣文化基金會邀請至東石漁人碼頭製作大型戶外裝置藝術；五月於南華大學辦理「日本當代繪畫修復大師－歌田真介、木島隆康」系列講座；應吳瑪悌邀請執行嘉義縣2006北回歸線環境藝術行動
2007 嘉義縣2007北回歸線環境藝術行動，任執行統籌；八月與修復師李福長、李伯陽至安徽省博物館修復潘玉良油畫，並完成相關紀錄工作
2008 嘉義縣2008北回歸線環境藝術行動，任執行統籌。自南華大學畢業。

專長

繪畫材料技法、藝術行政

相關著作

藝術品修復與真實性原則－以安徽省博物館典藏潘玉良油畫「春之歌」為例

林崇熙

現任

國立雲林科技大學文化資產維護系教授
兼人文與科學學院副院長暨通識教育中心主任

學歷

美國維吉尼亞州立理工大學科技與社會研究所博士

經歷

臺灣科技與社會研究（STS）學會理事長
文建會文化景觀審議委員
文建會文化性資產調查小組委員
文建會區域型文化資產環境保存與活化推動委員會委員

專長

文化資產、科技與社會、博物館、台灣史、拼裝車、檳榔

相關著作

林崇熙, 2008, 〈文化再生產：一個無形文化資產哲學芻議〉《文資學報》forthcoming
林崇熙, 2008, 〈揭露的緊張：科學展示的想像與神話化〉《科技、醫療與社會》forthcoming
林崇熙, 2008, 〈徒法不足以自行－考古遺址、地方知識與社會想像〉《保存科技學刊》第5期。頁36-46。
林崇熙, 2008, 《新竹縣文化資產發展策略規畫》（新竹縣政府）
林崇熙, 2008, 《文化資產的誕生：舊空間在利用資源調查與評鑑手冊》（文建會）
林崇熙, 2007, 《台灣產業史博物館展示規劃》（國立台灣博物館）
林崇熙, 2007, 〈灰色博物館：詮釋與溝通的動力基地〉《博物館學季刊》21（4）：5-25。
林崇熙, 2007, 〈雲林意識的形成：一個多元辯證的地方感〉《雲林文獻》第49期，頁89-105。
林崇熙, 2007, 〈文化資產詮釋的政治性格與公共論壇化〉《文化資產保存學刊》第1期，頁64-76。

鄭晃二

Dr. Hoang-Ell JENG, Ph.D.

現任

淡江大學建築系專任副教授

學歷

荷蘭臺夫特科技大學博士
美國奧斯汀德州大學建築碩士
淡江大學建築系學士

經歷

經濟部創新台灣品牌商圈創意經濟總顧問團
2008-
中華民國社區營造學會常務理事2003-
台灣鐵路管理局全線環境景觀總顧問2004-2008
台北市政府社區總體營造委員2006-2007
社區民主營造行動聯盟共同發起人2006
社區防疫聯盟資訊建構組副召集人2003
伊甸社會福利基金會雙福發展處顧問2003-2005
行政院文建會公共藝術諮議委員2005-2007
經濟部商業司魅力小鎮諮詢委員2004-2007
農委會水保局鄉村營造諮詢委員2004-2007

專長

設計的認知與感知，社區對話與設計，健康永續環境，社區營造

近期相關著作

2007。雙城故事-台北人坐右邊、高雄人做左邊。中華民國都市設計學會。
2007。城意市像-街道是生活劇場、簡簡單單就是美。田園城市。
2006。地方文化館十八式完全手冊。行政院文建會。
2006。新建車站及沿線景觀設計參考手冊。台灣鐵路管理局。
2005。創造安全的社區：犯罪防治、社區防救災、家暴防範。內政部社會司。
2005。荷蘭：一個叫做風格的風格，看不見設計的設計。台北：田園城市。
2005。先把社區做好：縣市社區營造政策白皮書。中華民國社區營造學會。
2005。城市散步：12場城市文化、生活、景觀的漫遊紀事。台北：田園城市。

陳柏偉

現任

黑手那卡西-工人樂隊 團長（1996迄今）
台北縣蘆荻社區大學 『鬥陣來唸歌』講師（1999迄今）

學歷

台大城鄉所碩士（1998）

經歷

台北市產業總工會 幹事
桃園航空貨運站工會 秘書
導航基金會 青少年勞動文化部 主任
台北市外勞文化中心 主任

劉秀美

現任

國民美術課程編輯/推廣/展演

學歷

自我教育

經歷

職業畫家 / 國民美術工作室主持人

專長

油畫創作 / 中文寫作

相關著作

淡水味覺 / 國民美術悲喜劇 玉山社出版

賴淑雅

現任

台灣應用劇場發展中心 負責人

學歷

英國倫敦大學Goldsmiths學院劇場教育碩士

國立政治大學廣播電視系學士

經歷

創辦「台灣應用劇場發展中心」（2006迄今）

台北縣市、桃園縣市各社區大學戲劇講師

（2001~2005）

創辦「烏鶯社區教育劇場劇團」（1997~2000）

台灣立報記者、破報採訪主任（1994~1997）

主持公部門計畫：

◎文建會「2007社區劇場推廣計畫」計畫主持人

◎文建會「2006社區劇場人才培訓暨推廣計畫」計畫主持人

◎文建會「社區劇場研究暨出版計畫」計畫主持人（2005）

◎台北縣文化局「2008社區劇場推廣計畫」計畫主持人

◎桃園縣文化局2008、2006、2005年度社區劇場培訓計畫主持人

◎花蓮縣文化局「2008年度社區劇場人才培訓」主持人

◎金門縣文化局「2008年度社區劇場人才培訓」主持人

◎彰化縣文化局「2008年度社區劇場培訓計畫」主持人

近期國際串連交流：

◎「國際戲劇/劇場教育聯盟」（International Drama/Theatre and Education Association, 簡稱IDEA）2010年第七屆世界年會亞洲區籌備委員（2007迄今）

◎東亞民眾劇場網絡（East Asian People's Theatre Network, 簡稱EAPTN）共同發起人（2005）

專長

社區劇場、教育劇場

相關著作

碩士論文：The Aboriginal Presence: A resource pack for exploring cultural identities of urban aboriginal children in Taiwan（an unpublished MA research-dissertation at Goldsmiths College, University of London, 2000）

翻譯：《被壓迫者劇場》（台北：揚智出版社，2000年）

主編：《區區一齣戲---社區劇場理論與實務手冊》（台北：行政院文化建設委員會，2006年）

王墨林

現任

專業藝術評論工作

學歷

政戰學校戲劇系畢

經歷

牯嶺街小劇場藝術總監

專長

文化研究、身體論

相關著作

導演與作品、中國電影與戲劇、都市劇場與身體等

許秀雲

現任

國立臺灣歷史博物館助理研究員

學歷

國立雲林科技大學文化資產研究所

經歷

1. 第六屆台新藝術獎「視覺藝術」類入圍
2. 2008年國家青年公共參與獎「社區行動」類得獎
3. 獲選青輔會「2006台灣青年國際參與行動計畫」至美國舊金山Precita Eyes Mural Arts Center進行社區壁畫工作坊藝術學習與交流。
4. 2007年巴西Curitiba Cultural Foundation NGO交流。

專長

參與式社區壁畫藝術行動

黃淑瑩

現任

宜蘭縣數位機會中心淡江大學蘭陽校區輔導團隊輔導員

學歷

台灣大學社會學系畢

經歷

國會助理

選舉文宣、企畫

宜蘭縣立文化中心約聘人員

《東海岸評論雜誌》特約記者（1999-2004）

《小地方，台灣社區新聞網》觀察員（2005-）

專案計畫執行……

相關著作

《台灣漁村發現之旅：一》，漁業署，2002

《台灣漁村發現之旅：二》，漁業署，2003

康旻杰

現任

淡江大學建築系副教授

學歷

西雅圖華盛頓大學都市計畫暨設計系博士

經歷

台北縣地景總顧問案顧問

基隆市古蹟、歷史建築、聚落暨文化景觀審議委員會

台北市第二屆及第三屆公共藝術節執行委員會委員

台北市捷運局公共藝術委員會委員

中華民國專業者都市改革組織理事

中華民國都市設計學會理事

宜蘭縣地景總顧問案顧問

新竹市公共藝術委員會委員

台北市公共藝術委員會委員

寶藏巖共生聚落經營試辦計畫主持人

台北市文化地景參與規劃（溫羅汀）計畫主持人

台北市地區環境改造計畫「剝皮寮古街再造計畫」案計畫主持人

新竹縣六家聚落地景設計工作營計畫主持人

新竹縣老湖口天主堂閒置空間再利用規劃設計案計畫主持人

台北市文化地景整體規劃與調查研究案計畫主持人

專長

文化地景、地景建築、都市計畫/設計、建築理論、社區規劃、公共藝術

相關著作

《地景敘事體的詮釋與建構》，2005/04，台北：唐山出版社。

《生活世界的混沌之詩與地方之舞》，2002/12，台北：台北市文化局。

《飛夢共和國》，2001/09，台北：遠流出版社。

《藝術實驗寶藏巖——GAPP全球藝術行動者參與計畫實錄》（主編，主筆），2005/04，台北：台北市文化局。

薛保瑕

現任

國立台灣美術館館長

學歷

1990 - 藝術博士

1995 美國紐約大學教育學院藝術系

1983 - 藝術碩士

1986 美國紐約普拉特藝術學院

經歷

2001-2002 專任教授兼所長，國立台南藝術學院造形藝術研究所

2002/04-2003 執行長，財團法人國家文化藝術基金會

2003/02-2005/01 專任教授，國立台南藝術學院造形藝術研究所

2003-2004 籌備主任，國立台南藝術學院藝術創作理論研究所博士班

2004/08-2005/02 所長，國立台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班

所長暨專任教授，國立台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班

2006/07 館長，國立台灣美術館

陳泓易

現任

南華大學美藝所助理教授(輔大法文所,國北教大藝術系)

南華大學美藝所

學歷

巴黎第五大學社會學博士

經歷

文化大學法文系

南華大學美藝所

藝術社會學

相關著作

1. FORMES ARCHETYPALES DU
NOMADISME POSTMODERNE

-Le cas Baudelaire et le roadmovie)

(SEPTENTRION,2000, Villeneuve d' Ascq,
France)

2. 《後學新論》(台北,2002,左岸出版社)

3. 《再見傅科》(台北,2005,松慧文化出版)

4. 《新古典主義與浪漫主義》(27.jan.2002高雄
市立美術館)

5. 《從歐斯曼到科比意》(Aug.2002.台北市立美
術館,“現代美術”)

6. 《從Communication到Communion》

(29.Sep.2002鹿港龍山寺災後重建學術研討會)

7. 《文化差異與文化品味認知差異在法語教學中的
幾個問題》

(Nov.2002中央大學法文系)

8. 《傅科的何謂啟蒙與波特萊爾的可逆性辯證》

(28.Dec.2003.中研院歐美所)

9. 《波特萊爾與馬內》(21.Nov.2004.中研院歐美
所)

10. 《從偏執到詭辯:戰爭語言的辭語誤置

(Catachresis)與“錯讀”(Delirium)》

(25.june.2005宜蘭.冬山厝.戰爭.內戰研討會.交
通大學社會與文化研究所)

11. 《生態藝術的幾個美學問題》

(Oct.2006.高雄市立美術館,“藝術認證”雙月
刊)

12. 《波特萊爾與馬內》

(17.Nov.2006.中研院歐美所“藝術社會學”研
討會)

13. 《Imposition與Disposition之辯證》

(收錄於《藝術與公共領域---藝術進入社區》,
台北,2007,遠流出版社)

王俊雄

現任

淡江大學建築系副教授

學歷

淡江大學建築學士、美國康乃爾大學建築碩士、
國立成功大學建築博士

經歷

中原大學室內設計系專任講師

專長

建築與都市設計、台灣建築現代性研究

相關著作

〈國民政府時期建築師專業制度之研究〉
〈國民政府時期南京首都計畫之研究〉
〈浮游的片段—台灣博物館空間解讀〉
〈把現代建築洗出來—洗石子與台灣建築現代性〉
〈憂鬱的現代—王大閎與台灣建築現代性1950-70〉等

楊智富

現任

藝術家

學歷

中國文化大學美術系西畫組畢業

經歷

2006-2008 擔任中華民國藝評人協會監事
2004-2006 擔任中華民國藝評人協會副理事長
2002-2004 擔任中華民國藝評人協會常務理事
2001-2002 任職淡水文化基金會藝術總監
2000-2001 任職中華民國藝評人協會秘書長
1999-2000 執行《藝術99專輯》主編工作
1993-2000 任職帝門藝術教育基金會研發組組長、公共事務組組長

近期相關展覽／活動：

2007 印象當代開幕展（聯展）
2008 抽象與材質的對話（聯展）
參與學校藝術教學計畫
2005 帝門藝術教育基金會「藝術駐校計畫」講師
2006 帝門藝術教育基金會「藝術駐校計畫」講師
2003-06 淡水國小申請國藝會「藝教於樂計畫」顧問
2007 帝門藝術教育基金會「藝術駐校計畫」講師
竹圍工作室申請國藝會「藝教於樂計畫」講師
2007 海與河的邂逅——淡水藝術街坊巷弄裝置藝術展

參與公共藝術活動：

2002 「第一屆台北公共藝術節」得標團隊策展人
2002-05 文建會公共藝術實務講習講師
2003 交通部民航局新建航站公共藝術規劃案得標團隊
台北捷運土城站公共藝術設置案得標團隊
家畜衛生試驗所公共藝術設置案得標團隊
農業改良所公共藝術設置案得標團隊
五峰國中、侯峒國小、淡水國小、淡水衛生所公共藝術設置執行小組、評審委員
2006 「第三屆台北公共藝術節」得標團隊策展人
2007 「國防大學」公共藝術委外規劃案得標團隊對策劃人

專長

觀察、分析藝術生態現象，試圖提出看法與因應作法（藝評、策展與藝術創作）

顏名宏

現任

藝術創作者・亞洲大學 創意設計學院 數位媒體設計學系 副教授

學歷

德國國立紐倫堡藝術學院藝術與開放空間系所
Meisterschüler大師研究(同博士)

經歷

德國國立紐倫堡藝術學院「藝術與開放空間系」
學院獎學金至希臘空間藝術主題研究
學院獎學金至埃及、羅馬、斐冷翠、威尼斯空間
藝術主題研究
東海大學建築系研究所兼任副教授
國立台南藝術大學造形藝術研究所兼任副教授
中國國立北京中央美術學院城市設計學院公共藝術系兼任客座專家教授
行政院文建會第一屆公共藝術審議委員
行政院文建會區域型文化資產保存與活化再利用
審議委員
行政院文建會公共藝術諮議委員
教育部公共藝術審議委員
台北縣公共藝術審議委員
苗栗縣公共藝術審議委員
台中縣公共藝術審議委員
台南縣公共藝術審議委員
彰化縣公共藝術審議委員
台中市政府文化建設諮詢委員
藝術與開放空間研究室主持人

專長

區域文化、空間符號學、空間媒體與行為、藝術
與開放空間策略、公共藝術研究、開放空間藝
術家。

近期相關著作

2004顏名宏作品集《空間邊緣/藝術與開放空間》，台中縣文化中心。

2005《場域遊走/互動公共藝術》，文建會公民
美學叢書、典藏藝術家家庭叢書部合作策劃出版。

李謁政

現任

雲林科技大學文化資產維護系

學歷

臺灣大學城鄉所博士

經歷

南華大學建築與景觀學系系主任
南華大學環境與藝術研究所所長

專長

城鄉規劃、建築與景觀規劃、臺灣空間美學、社
區總體營造、文化資產與文化研究

陳瑞文

現任

現任國立高雄師範大學美術系 教授

學歷

法國巴黎第一大學 美學碩士、藝術學博士
巴黎國立高等裝飾藝術學院 空間藝術部畢業

經歷

曾任國立高雄師範大學美術系系主任
藝術學院 院長

專長

藝術哲學、藝術評論、美學、台灣藝術研究

相關著作

《阿多諾美學論》（左岸，2004）
《美學革命與當代徵候評述》（北美館，2002）

張晴文

現任

國立臺灣藝術大學藝術與文化政策管理研究所博士生

學歷

國立臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士（2002）
國立成功大學中國文學系學士（1998）

經歷

《藝術家》雜誌執行主編（2004-）
《藝術家》雜誌執行編輯（2002-2004）

獲獎

第一屆帝門藝評徵文獎（1999）
第二十九屆金鼎獎最佳編輯獎（2005）
專長 藝術評論、臺灣美術史、戰後當代藝術研究

相關著作

《台灣當代藝術大系·遊戲／互動》（台北：行政院文化建設委員會，2003）

陳正哲

現任

南華大學建築與景觀學系環境藝術研究所所長

學歷

日本東京大學博士

經歷

日本設計株式會社台灣事務所代表
府城社區營造中心、社區規劃支援中心共同主持人
台南市公共藝術審議委員
嘉義市及臺中市古蹟、歷史建築、聚落及文化景觀審議委員
台灣田野學會常務理事
南方華人學派召集人
台灣環境與藝術學會創會榮譽理事長
社區換知與區域再生中心主任

專長

文化資產再生、社區總體營造、原生建築

相關著作

「台南市社區文化性資產守護網行動手冊」2006.12，台南市政府。

「一種社區再生與文化保存的可能模式」（台灣日治時期軍事設施—部署、設計及再利用國際研討會，陸軍軍官學校，2006.10，台灣鳳山。）

「社區軍事文化景觀保存運動」（『日本在台灣の軍事建築部署與設計』，國立文化資產保存研究中心籌備處，2006.12，台南。）

「台灣社區美學中心主義之到來」（馬克思主義美學與現代中國國際學術研討會，南京大學文學院文藝學專業，2007.08，中國南京。）

「原生建築創作之文化性與環境性」（2008北回歸線環境藝術行動—蚵貝地景藝術論壇，嘉義縣政府文化處，2008.08。）

林登讚

現任

行政院文建會第二處處長

學歷

美國西佛羅里達州立大學碩士

經歷

行政院文建會第一處處長

專長

社區營造、文化資產、文化行政

楊浴雲

現任

自由創作者
蘭溪人文自發發展協會理事長

學歷

大專

經歷

粘土美術教室老師
個人浮雕工作室負責人
社區營造員
蘭溪人文自然發展協會秘書長

專長

粘土浮雕創作
社區營造工作
NPO團體工作

廖志強

現任

夢想社區文教發展基金會執行長

學歷

高職

經歷

呼吸之間持續著

專長

與自然對話

相關著作

沒有文字及圖像，只有生活中的影像。

張 忘

學 歷

國立藝術學院 美術系

現 職

匯川聚場 藝術總監

經歷：

中華民國藝術文化環境改協理事長

華山藝文特區管委會主委

第四屆 台藝術節 藝術總監

菲利浦城音樂會 藝術總監

近期相關作品

美術裝置：

2006「神遊記」人型裝置

2007「神遊記」人型裝置

2008「神遊記」人型裝置

公共藝術：

2006「色彩的夢」、「建築的夢」、「夢想系列」

2007「風洞」、「漫步的雲」、「舞系列」、「時代洪流」、「和協」、「金石為開」、「日升之帆」、「雲彩」、「海天」

跨領域重要作品：

2004「水火祭·特洛伊」

2005「飛白」、「逐墨」

舞台設計重要作品：

【當代傳奇劇】2001 李爾在此、2007 夢蝶（道具）

【太古踏舞團】2002 飛天、朝聖、
2004 夢想國度

【優劇場】2002 蒲公英之劍、2007 入夜山嵐（鑼架設計）

【無垢舞蹈劇團】1995 醺-法國亞威農、2000 花神祭-法國里昂

【金枝演社】2001 觀音山恩仇記、2005 祭特洛伊完整版

相關著作

「神遊記2006張忘人型裝置展」、「街頭藝人，上街頭」

董俊仁

現任

臺北縣眷村文化協會總幹事

學歷

淡江大學建築學系碩士班建築設計組畢業

經歷

中華民國社區營造學會專案助理

中華民國專業者都市改革組織執行秘書

全國民間災後重建聯盟埔里眉溪四庄重建工作站
規劃師

島嶼工程顧問公司專案規劃師

國泰建設股份有限公司企劃部工務員

臺南縣政府副縣長室秘書

臺北市政府民政局約聘規劃師

中華民國專業者都市改革組織理事

臺北縣社區規劃師

三重社區大學「社區營造課程」講師

蘆荻社區大學「公寓大廈管理與社區營造課程」
策劃執行

「三重市眷村文化園區營造行動」共同發起人

專長

規劃設計、社區營造、眷村保存

相關著作

當前台灣地方社區組織之空間條件研究（淡江大學建築學系碩士論文）

陳世強

現任

國立彰化師範大學美術系專任副教授

學歷

美國紐約大學藝術碩士

專長

藝術創作

近期相關作品與展覽

藝術展覽：

2008 1 “西鄉情藝”-社區文化景觀計畫 計畫

主持人人與藝術家 宜蘭縣宜蘭市鄂王社區

2007 12 “典藏社區藝術瑰寶-王攀元” 宜蘭高商

公共藝術執行委員暨藝術顧問 宜蘭縣宜蘭高商

2007 12 “握手” 水墨作品於第四屆花蓮洄瀾創作營 花蓮縣立活動中心

2007 11 “西鄉盛事”-文建會文化環境美學計畫

計畫主持人人與藝術家 宜蘭縣宜蘭市鄂王社區

2007 8 “倒影” 環境裝置作品於宜蘭縣羅東藝穗節 宜蘭縣羅東鎮中山公園

2007 4 “阿嬤的故事”-文建會公共空間藝術再

造計畫 策劃人與藝術家 宜蘭縣港邊社區

公共藝術：

2007 5 “蘭雨”-宜蘭縣仰山文教基金會建館設

置紀念物公共藝術策劃藝術家 宜蘭縣仰山文教

基金會

2005 10 ‘彩色人生’ 苗栗國際面具節公共藝

術 苗栗縣

獲獎記錄：

2006 .7 “台灣風雲” 畫作典藏於國立台灣美術

館

2003.12 第一屆台新藝術獎提名

林曼麗

現任

國立台北教育大學藝術學系教授

學歷

日本國立東京大學藝術教育博士

經歷

國立台北師範學院視覺藝術教育中心主任

台北市立美術館館長

文化總會副秘書長

國家文化藝術基金會董事長

國立故宮博物院副院長

國立故宮博物院院長

專長

藝術教育 藝術行政 博物館管理

相關著作

1.日本近代圖畫教育方法史研究，日本東京大學出版會，

1989。

2.台灣視覺藝術教育研究，雄獅美術，2000.2。

3.藝術教育於二十一世紀教育中應有的角色，國家政策季刊，第二卷第三期專題[世紀的教育挑戰]，2003.9。

黃瑞茂

現任

淡江大學建築系專任副教授

學歷

台灣大學建築與城鄉研究所博士

經歷

淡水社區工作室主持人
淡水社區大學講師
專業者都市改革組織理事
文建會公共藝術委員會委員

專長

建築、都市與社區設計

相關著作

07，淡水和藝術網絡建構計畫，淡水古蹟博物館。
07，台北縣淡水地區文化資產環境保存與活化計畫—區域型文化資產環境保存活化計畫，淡水古蹟博物館。
06，臺北城市博物館展示主題內容研究，台北市文獻會。
06，「台北縣淡水古蹟園區砲台公園周邊暨亞洲國際藝術村」規劃評估，淡水古蹟博物館。
02，推動閒置空間再使用國外案例彙編，行政院文化建設委員會。

陳淑燕

現任

國立東華大學民族藝術研究所 藝術學程講師
纖維藝術創作者

學歷

碩士 / 台南藝術學院 應用藝術研究所 纖維創作
學士 / 國立藝專 美術科（台灣藝術大學）

經歷（重要工作經歷）

1. 研習與教學

2006~ 花蓮東華大學民族藝術研究所 藝術學程編織創作講師
2008/7-8 花蓮縣秀林鄉銅門村植物染色研習<舞動草木的色彩>
規劃與執行講師
2007 東華大學民藝所以及台北藝大傳創中心大專設計人才部落編織培訓計畫 規劃與執行講師
2007 花蓮港口部落<苧麻的春天-植物染色研習>規劃與執行講師
2006~7 花蓮豐濱鄉新社國小藝術與人文講師
2005~6 花蓮新社香蕉絲編織工坊負責人
2. 環境景觀設計與製作
2007~8 花蓮豐濱鄉新社國小 魔幻藝術迴廊(植物編織戶外景觀)設計規劃與執行
2006 台東舊鐵道路廊轉體計畫 住屋立面設計與施作
2006 新社噶瑪蘭編織工坊展示館入口意象設計

近期重要展覽與獎助

展覽：

2008 1+1= 纖維創作展 花蓮 創意文化園區 (舊酒廠)
2007 藝術及其創意的展延 花蓮 創意文化園區 (舊酒廠)
2007 位置~ 一個概念三個空間 拉黑子.達立夫 蔡元勝 陳淑燕 台南 新光三越 新天地
2007 纖維印象~ 虛實演藝 新竹 清大藝術中心

近期相關著作

2008〈捶打著 古布之新音〉樹皮布專文
台北藝大傳創中心大專設計人才部落工藝研習營成果出版品
2008〈與東岸蕉絲的相遇〉香蕉絲專文
台北藝大傳創中心大專設計人才部落工藝研習營成果出版品

林朝成

現任

成功大學中文系教授
台南市社區大學校長

學歷

台灣大學哲學博士

經歷

社區大學全國促進會南部辦公室主任

專長

環境倫理、中國美學、成人教育

相關著作

《護生與淨土》、《佛學概論》

潘小雪

現任

國立東華大學藝術與設計系主任暨科技藝術研究所所長

學歷

國立台灣師範大學美術系學士 藝術研究所碩士
比利時新魯汶大學（Louvain -la-Neuve）現象學、美學中心交換研究生
私立輔仁大學哲學美學博士

經歷

國立東華大學藝術與設計系系主任、科技藝術研究所所長

HIAW 洄瀾國際藝術家創作營召集人

花蓮文化創意園區經營管理計畫主持人

國家文藝基金會美術類評審

台新藝術獎推薦委員

執行文建會「花蓮松園別館閒置空間再利用」藝

文活動計劃主持人

高雄市立美術館典藏委員

花蓮縣文化局諮議委員會委員

花蓮縣政諮詢委員會諮詢委員

花蓮縣公共藝術審議委員會委員

專長

美學、藝術評論

相關著作

美學

台灣美術發展史花蓮地區

石雕藝術在台灣

鍾永豐

現任

嘉義縣政府文化處長

學歷

佛羅里達大學社會學碩士

經歷

美濃愛鄉協進會總幹事

高雄縣政府水利局長

專長

發呆

相關著作

音樂專輯：我等就來唱山歌(1999)、菊花夜行軍(2001)、臨暗(2004)、種樹(2006)

蔣淑貞

現任

交通大學人文社會學系副教授

學歷

美國羅徹斯特大學比較文學博士

專長

澳洲文化研究、文化批判理論

相關著作

翻譯Toby Miller所著《文化政策》

廖仁義

現任

國立台北藝術大學藝術行政與管理研究所專任助理教授

學歷

法國巴黎第十大學美學博士

經歷

文建會巴黎台灣文化中心主任
國立台北藝術大學主任秘書
財團法人朱銘美術館館長

專長

美學
藝術理論
藝術行政

董維琇

現任

國立臺南大學美術學系助理教授

學歷

英國中央英格蘭大學伯明翰藝術設計學院
(Birmingham Institute of Art and Design) 藝術博士
英國華威大學 (University of Warwick) 藝術與設計教育碩士

經歷

建國科技大學商業設計系專任助理教授
國立臺南藝術大學建築藝術研究所兼任助理教授

專長領域

藝術家進駐與藝術村專題研究、當代藝術思潮、公共空間藝術、藝術生態與文化研究、藝術與設計教育

近期相關著作

專書論文：

董維琇 (2004)。解構藝術進駐：區域文化與國際化之展現與對話 (De-constructing the Practice of Artist-in-Residence: Reflections on Local Culture and Internationalism) 於《臺灣藝術村指南》(Taiwan Artist Village Directory)。行政院文化建設委員會出版。18-21。ISBN 986-00-0629-6。(文建會出版之中英對照專書)
Tung, Wei Hsiu. (2005) Art for Social Engagement: Implications for Art Critics in the Process and Practice of Artist-in-Residence Schemes in The Regional of Art Criticism: Its Possibility and Global Positioning /Art Criticism and Interventions in Space, 2005, AICA Taiwan: 220-238. (國際藝評人協會臺灣分會出版之英文專書)

期刊論文：

董維琇 (2005)。〈歷史的質感：論臺灣的閒置空間再利用〉。《文化視窗》，82，行政院文化建設委員會出版，20-26，ISSN 1562-7985。
董維琇 (2005)。〈文化與社群參與的藝術能量：米倉藝術家社區藝術家進駐計劃〉。《視覺藝術論壇》2，嘉義：國立嘉義大學人文藝術學院美術學系/視覺藝術研究所，5-20，ISBN 978-986-01-0772-2。

研討會論文：

董維琇 (2008) 〈藝術家進駐計畫：當代藝術家的美學漫遊〉。《文化研究學會2008年會：樂生怒活—風格運動、生活政治與私眾社會》，台北：文化大學大眾傳播。

王俐容

現任

中央大學客家學院客家社會文化研究所

學歷

英國華威大學文化政策博士、碩士

台灣政治大學新聞學碩士

台灣大學社會學學士

經歷

元智大學社會學系副教授

藝術創意與發展學系代理系主任

專長

文化政策、族群研究、消費社會學

李朝倉

現任

雲林縣西拓藝術協會執行長、藝術工作者

學歷

日本愛知縣立藝術大學 油畫碩士

經歷

台中20號倉庫 第二屆駐站藝術家

文建會紐約ISCP 國際藝術村駐村藝術家

日本美濃紙藝術村 駐村藝術家

朱銘美術館 駐館藝術家

西螺大橋藝術兵營 藝術家進駐案執行長

專長

空間裝置藝術

相關著作

2001無相

吳伊凡

現任

台中教育大學美術系 兼任講師

學歷

法國巴黎國立高等藝術學校碩士

經歷

台中火車站「月台神話」總策劃人
20號倉庫「歸零・整裝」環境再造 策劃人
西螺大橋藝術兵營 藝術執行總監

專長

環境裝置藝術、多媒材創作、油畫

許慧明

現任

淡水文化基金會 執行長

學歷

國立政治大學法律研究所法學碩士

經歷

滬尾文教促進會 會長（1988）

孫華翔

現任

國家文化藝術基金會研究發展組總監

學歷

國立台北藝術大學傳統藝術研究所文化資產組碩士

經歷

文建會新故鄉社區營造計劃審查委員
台北市文化局藝文補助社區文化類審查委員
台北市文化局藝文補助綜合藝術類審查委員
信義房屋社區一家計劃評審委員
文建會「縣市藝術節慶活動訪視評鑑計畫」計劃協同主持人
文建會「公民美學運動從小空間做起」計劃協同主持人
文建會「公民美學行動列車全國巡迴活動」活動總監
台北市公共藝術審議委員

專長

社區總體營造、文化創意產業、文化行政、文化政策

相關著作

編著：

文建會「台灣社區營造運動的軌跡」
宜蘭縣政府「社區營造學習讀本」
國藝會「文化創意產業實務全書」

張元茜

現任

亞洲文化協會 執行長

學歷

堪薩斯州立大學藝術史 碩士

經歷

2003-迄今
中華電信公共藝術-有線/無線，無限暢通策展人
2002-迄今
台北捷運局公共藝術執行委員
2001-2002
建成國中公共藝術執行委員
2001迄今
教育部公共藝術審議委員
2000/07迄今
亞洲文化協會 台北代表
1999/08-2001/08
中華民國視覺藝術聯盟 理事
1997迄今
獨立策展人
1996迄今
富邦藝術基金會 董事兼藝術總監
1993-1996
雄師美術 東京採訪報導
1992-1993
居住紐約 紐約採訪報導
1990-1992
帝門藝術基金會 執行長
1986-1990
台北市立美術館展覽組 組長暨研究小組 召集人
1984-1985
日本麗澤大學 客座講師
1982-1983
淡江大學、文化大學 兼任講師

陳一凡

現任

國立彰化師範大學美術學系專任教授
國立台灣藝術大學美術學系兼任教授

學歷

美國方邦學院藝術碩士
國立台灣師範大學美術系學士

經歷

台中縣梧棲國中美術教師

專長

藝術創作

吳瑪悒

現任

國立高雄師範大學跨領域藝術研究所 助理教授

學歷

德國杜塞道夫國立藝術學院雕塑系 大師生畢

經歷

2008台北雙年展, 2005福岡亞洲美術三年展

1999亞太三年展

1995威尼斯雙年展等 展出藝術家

2000-2004 與台北市婦女新知協會共同策劃”玩
布的姐妹” 工作坊及影片

2005-2007 策劃嘉義縣北回歸線環境藝術行動

專長

觀念藝術、環境藝術、文化行動

相關著作

編:

2006, 2007 北回歸線環境藝術行動畫冊(嘉義縣
政府)

藝術與公共領域—藝術進入社區(遠流出版社,
2007)

合譯:

量繪形貌—新類型公共藝術(遠流出版社, 2004)

對話性創作—現代藝術中的社群與溝通(遠流出版
社, 2006)

與會學員名單

	姓名	單位	職稱
1	Unang Kasaw	花蓮縣秀林社區發展協會	理事長
2	亢寶琴	-	-
3	尤瓊霞	夏沐樹石空間設計工程有限公司	-
4	方美晶	台北市立美術館	-
5	王玉燕	國科會數位典藏計畫之「公民行動影音紀錄資料庫」	專任助理
6	王惠翰	中華民國社區教育學會	助理
7	王聖凱	-	-
8	王筱文	台北科技大學建築與都市設計研究所	研究生
9	王筱甄	南華大學美學與藝術管理研究所	學生
10	王韻嘉	-	-
11	王寶漣	國藝會	行政組
12	丘智華	-	-
13	田智娟	台北大學不動產與城鄉環境學系	研究生
14	全永慰	臺北市立美術館	組長
15	朱姝錦	-	-
16	朱家聖	-	-
17	江政晏	台灣創意設計中心	-
18	何佳豫	國立台北教育大學藝造所	研一
19	余安邦	中央研究院民族所	副研究員
20	余素慧	淡水社區工作室	-
21	余翎瑄	台北藝術大學博物館研究所	-
22	余嘉榮	-	-
23	吳文凱	雲科大文資所	研究生
24	吳文君	-	-
25	吳文斌	-	-
26	吳文燕	威騰興業有限公司	空運客服
27	吳玉鈴	國立臺北藝術大學共同科	助理教授
28	吳芷綺	-	-
29	吳旻潔	-	-
30	吳思鋒	花蓮創意文化園區	文學部經理
31	吳玲育	-	-
32	吳盈慧	台北縣社造中心	計畫主持人
33	吳淑芳	國立新竹教育大學	講師
34	吳慈妤	台南大學國語文學系	學生
35	吳靜美	國立台北藝術大學藝術與人文教育所	研究生
36	宋金山	成功大學健康城市研究中心	研究助理

37	李正仁	基隆市野鳥學會	理事長
38	李志強	你說我演一人一故事劇團	團長
39	李佩欣	-	-
40	李庚霖	台灣藝術大學	學生
41	李怡志	高師大.跨藝所.研究生	學生
42	李彥宏	中原大學室研所	研究生
43	李思薇	台灣博物館	專案助理
44	李恆會	Ce' po(者播)劇團	藝術行政
45	李紅逸	-	-
46	李美玲	無	-
47	李靜慧	-	-
48	杜依真	-	-
49	沈慈珍	-	-
50	阮淑真	國美館	志工
51	周正義	三芝社區文化營造協會	-
52	周玉禎	-	-
53	周梅雀	崑山科技大學幼保系	助理教授
54	周楷棋	板橋國光國小	教師
55	枋彩蓉	自由工作者	傳承藝術團體帶領者
56	林政誠	龍瑋文史社	主任
57	林民程	鶯歌國中	教師
58	林妙慈	明道大學	學生
59	林岑沛	-	-
60	林育如	中原大學文化資產研究所	研究生
61	林育嫻	台北大學民俗藝術研究所	研究生
62	林佩怡	高師大 跨領域藝術研究所	研究生
63	林佩勳	台灣大學造園所	研究生
64	林佩穎	高師大跨領域藝術研究所	研究生
65	林昕	台北藝術大學	研究生
66	林芸竹	-	-
67	林柏年	衛生署	副審查員
68	林炯任	永續三峽文化環境工作室	召集人
69	林修合	-	-
70	林容君	-	-
71	林純如	南華大學	研究生
72	林鈴凱	-	-
73	林儀芬	淡水國中	輔導組長及美術老師
74	林錫恩	安坑國小	教師
75	邵湘凱	臺北縣立十三行博物館	研究助理
76	邱雅怡	國立中興大學農村規劃研究所	研究生
77	邱雅貞	國立台北藝術大學	研究生

78	邱麗琴	-	-
79	侯斐媛	新竹市家庭教育中心	志工輔導員
80	姜春年	永和社區大學	繪本分享會/課程講師
81	柯宜伶	林玉珍當代舞團	-
82	柯進益	昇陽大院社區	志工隊長
83	柯綠蘿	花蓮就業服務站	就業外展
84	段品淇	雲科大文資系	學生
85	洪福龍	台南縣政府新大同社會營造中心	專員
86	洪芷如	文建會	助理研究員
87	洪毓儀	屏東縣土庫國小	教師
88	胡潔芳	國立中央大學	行政專員
89	范思琪	台北藝術大學造形研究所	學生
90	范詩敏	台北藝術大學	-
91	倪桂芳	-	-
92	徐于婷	-	學生
93	徐千禾	中研院	專案助理
94	徐秀菊	國立東華大學藝術學院	教授兼院長
95	徐秀麗	-	-
96	徐瑞陽	台南藝術大學建築藝術研究所	研究生
97	徐麗敏	-	-
98	馬淑芳	-	-
99	馬淑儀	好的創藝工作室	負責人
100	高子雅	高師大跨領域藝術研究所	學生
101	高文宏	-	-
102	高淑玲	台北市第七期社規學員	-
103	高毅儒	國立東華大學	學生
104	張文采	台灣藝術大學	研究生
105	張文彬	新營社區大學	主任
106	張志源	內政部營建署	工務員
107	張育章	-	-
108	張佳薇	台北藝術大學	研究生
109	張孟秋	彰化縣文化局	課員
110	張明芳	台北藝術大學藝術教育研究所	學生
111	張芳慈	秀朗國小	教師
112	張芸菁	台北藝術大學博物館研究所	研究生
113	張建隆	淡水社區大學	主任
114	張峻瑋	-	-
115	張紹培	-	-
116	張金玉	崑山科技大學	講師
117	張惠真	清華大學	研究生

118	張雅婷	明道大學	學生
119	張毓國	台中市原住民族公共政策研究社	總幹事
120	張淦英	-	-
121	張甄庭	-	學生
122	曹雅芳	嘉義縣政府文化處	科員
123	曹儷穎	社團法人台灣蘭溪人文自然發展協會	專案經理
124	曹櫻璫	-	-
125	梁乃韻	明道大學	學生
126	梁又仁	明道大學	學生
127	梁淑茹	公家機關	職員
128	莊小逸	-	-
129	莊凱証	-	-
130	許東來	高雄縣社區營造	社區營造志工
131	連子儀	-	-
132	郭玉嬋	-	-
133	郭志陽	高雄市政府文化局	研究員
134	郭芃君	-	-
135	郭家伶	輔仁大學	學生
136	郭家治(一世)	綠色旅行文教基金會	專案執行
137	郭淑娟	台中縣立港區藝術中心	約僱人員
138	陳君玉	台北市立美術館	志工
139	陳怡君	三角工作室	企劃
140	陳怡勳	台北藝術大學傳統藝術研究所	研究生
141	陳怡頻	輔仁大學景觀設計碩一	學生
142	陳亭瑾	高師大跨藝所	研究生
143	陳亮岑	虎尾科技大學休閒遊憩系	講師
144	陳民宗		
145	陳柏羽	國立虎尾科技大學藝術中心	行政助理
146	陳秋瑾	台北市立教育大學	教授兼系主任
147	陳美吟	華山文史工作室	助理
148	陳虹伶	恩惠舞蹈敬拜中心	舞蹈老師
149	陳容甄	明道大學	造園景觀設計系
150	陳庭瑜	台南藝術大學-建築藝術研究所-社區營造組	學生
151	陳祝滿	高雄縣社區營造	社區營造志工
152	陳國章	嘉義縣政府文化處	副處長
153	陳淑英	台南市土城國小	教師監生教組長
154	陳淑鈺	朱銘美術館	專員
155	陳淑慧	一一擬爾劇團	團長
156	陳涵郁	國立台灣史前文化博物館	展示規劃員
157	陳紹元	北藝大藝管所	研究生
158	陳惠民	淡江大學土木研究所建築組	博士候選人

159	陳茹萍	高雄市政府文化局	研究員
160	陳雅惠	國立台北藝術大學	藝教所研究生
161	陳萱白	台北藝術大學	藝管所研二學生
162	陳靖姑	-	英語導遊
163	陳瑋鈞	台北縣文化局	助理員
164	陳筱云	-	-
165	陳碧琳	國立臺灣博物館	研究助理
166	陳瑩穎	明道大學造園景觀系	學生
167	陳璟慧	高師大跨研所	碩一
168	陳蕙嫻	-	-
169	陳瓊娥	高林公司	專員
170	陳麗芬	靜宜大學觀光事業學系	研究生
171	陳麗娟	台中市原住民族	常務理事
172	陳曼如	台灣藝術大學	學生
174	曾秀玫	-	學生
175	曾怡婷	高師大跨領域藝術研究所	研究生
176	曾清慈	-	-
177	曾馨瑩	-	導演
178	童欣瑩	-	瑜伽老師
179	黃以潔	文建會	約僱
180	黃如珍	樹德科技大學建環所	研究生
181	黃明慧	台北藝術大學傳統藝術研究所	研究生
182	黃金富	北投社區大學	講師
183	黃貞玲	台灣藝術大學舞蹈研究所	學生
184	黃雅莉	中原大學	學生
185	黃勤雅	-	-
186	黃滄銘	逢甲大學建築系	研究生
187	黃筱雯	林口社區大學	-
188	黃慶聲	台中市犁頭店鄉土文化學會	理事長
189	黃麗玲	黃啟瑞先生獎學金基金會	秘書
190	黃 貞	-	-
191	楊欣儒	政治大學教育系	學生
192	楊敏慧	輔仁大學博物館學研究所	研究生
193	楊堯珺	北回歸線環境藝術行動	工作人員
194	溫欣琳	國立台北藝術大學博物館研究所	研究生
195	葉于璇	國立台灣師範大學	學生
196	葉天棋	-	學生
197	葉克秋	-	-
198	葉杏柔		
199	葉育菱	Wenzao Ursuline College of Languages	Part time lecturer
200	葉玲伶	新港文教基金會	執行長

201	葉家銘	聲體空間	行政統籌
202	董福強	國立台南啟智學校	校長
203	詹宛瑜	-	-
204	詹雯貽	-	-
205	廖于瑋	-	-
206	廖怡靜	明道大學	學生
207	廖啟賢	中華淵源文化交流協會	組長
208	趙如璽	-	文字工作者
209	趙懷玉	台灣應用劇場發展中心	專案執行
210	劉昀峰	-	-
211	劉芳桂	-	-
212	劉哲浩	台北教育大學	研究生
213	劉淑芬	空中大學北二中心	學生
214	劉瑞益	大誠社區	-
215	劉祺祥	華山文史工作室	專員
216	劉賢靜	台中縣立港區藝術中心	-
217	歐曉燕	-	-
218	潘漪庭	彰化縣文化局	課員
219	蔣玉嬋	文建會	專門委員
220	蔣伯欣	國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所	助理教授
221	蔡佳芸	-	-
222	蔡岳男	興福社區協會	總幹事
223	蔡怡鈴	-	-
224	蔡怡繡	元智大學	元智大學中語所
225	蔡明蓉	-	-
226	蔡雨辰	中央大學藝研所	學生
227	蔡春梅	景文科技大學	藝文中心主任
228	蔡秋蘭	-	-
229	蔡瑞霖	義守大學	教授
230	談宜芳	內政部建築研究所	-
231	鄭乃華	-	-
232	鄭亦筑	台南藝術大學史評所	研究生
233	鄭如芳	台北市立美術館教育推廣組	專任助理
234	鄭林佳	國立台北藝術大學	學生
236	蕭宗煌	國立臺灣博物館	館長
237	湛靜怡		
238	賴玉釵	政治大學新聞研究所	博士班學生
239	賴玉釵	政治大學新聞系	研究生
240	賴俊堯	國立台北藝術大學	研究生
241	薛惠瑩	-	-
242	謝佳佑	台北藝術大學藝管所	學生

243	謝佩君	北藝大	研究生
244	謝堂樹	-	-
245	謝淑蕙	桃園縣議員魯明哲服務處	秘書
246	謝華馨	-	-
247	謝慧宣	-	學生
248	謝鴻文	-	-
249	謝繡如	-	-
250	謝藝婷	國立台北藝術大學博物館研究所	碩一
251	鍾明憲	-	-
252	簡竹聆	-	-
253	簡偉斯	台北市立教育大學	兼任講師
254	魏利庭	台北藝術大學藝教所	研究生
255	羅中峰	佛光大學社會系	助理教授
256	羅美蘭	國立東華大學視覺藝術教育研究所	所長
257	羅慧明	文建會	約聘業務專員
258	羅皓寧	聯合大學	研究生
259	嚴復基	華美社區	幹事
260	蘇 玢	南藝	研究生
261	蘇文清	大葉大學視覺傳達設計系	副教授
262	蘇明如	高雄市政府文化局	研究員
263	蘇品蓁	明道大學	學生