台灣 TWAHA

台灣藝術史研究學會通訊

Taiwan Art History Association Newsletter

本期焦點：地方知識

第十四期
2023 April / 4 月
NO.14

目次

理事長序 1

主編序 2

【學會動態】

學會活動　2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會 3

會員活動　會員李思賢教授擔任「現代書藝的追根與解構」系列三 《現代書衍五部曲一 2023 楊子雲個展 》展覽之策展人 4

會員活動　會員李思賢教授開設「台灣美術專題講座」課程系列講座 6

會員活動　胡懿勳常務監事受邀擔任《兩岸當代水墨藝術市場的現況與發展趨勢-場次 3》講座之講者 7

會員活動　廖新田榮譽理事長、會員陳美靜教授受邀擔任 【光譜──黃光男水墨藝術 返鄉特展】展覽之策展人 8

嘉義市立美術館舉辦《定神 - 蒲添生臺灣頭人巨帙》雕塑展 9

【本期焦點：地方知識】

臺灣人文風景印記 / 余青勳 10

大地·採集者–兼談曾琬婷「植織履」個展 / 鄭勝華 25

想像的凝視：臺灣當代美術館「返魅」的轉向 / 郭家勳 35

藝術進駐與地方性的關係層疊以蕭壠國際藝術村為例 / 洪鈞元 50

NO.14

第十四期

2023 April / 4 月

理事長序

華梵大學人文與藝術學院院長
台灣藝術史研究學會理事長

黃智陽

台灣藝術史研究學會雖然不常以聯誼的方式來彰顯彼此的溫度與關照，但是每每一篇篇專業思考與史觀思辨的論文分享時，都能莫名的感受到知性的力量，促使會友們因閱讀而成長，因論述的專注而拉近了彼此共學共感的距離。

本期會訊邀請董維琇老師進行議題規劃與發表召集，以「地方知識」為主題邀請專家撰稿，展示了台灣藝術史的特別觀察與研究方法。

「地方」的經驗與觀察不僅是作為台灣藝術史建構的組成部分，更可能因為視角不同而開展出不同的方法與視野、強化了藝術史的新詮釋，更因此而增長了藝術理解的多樣性，使每一地方所產生的人、事、物都具備了足以理解與應用的價值，這些由點而面的方法，成為本期最有意義與推論與成果。

主編序

臺灣藝術史研究學會理事
國立臺南大學視覺藝術與設計學系（所）教授

董維琇

本期會訊以「地方知識」(local knowledge) 為主題，展現當前台灣美術論述已產生許多跨領域的方法與視角，而關於「地方知識」此一原本是受人類學研究裡所關注的概念，也融入在台灣藝術史研究、當代藝術的創作實踐與策展的探討裡。因此，本期會訊收錄了臺南市美術館研究典藏部主任余青勳的研究論文〈臺灣人文風景印記: 論林智信《迎媽祖》和《芬芳寶島》作品中的集體記憶〉[1]一文，從集體記憶 (collective memory) 的角度，探討林智信的作品所蘊含藝術家個人記憶展示了過去台灣的農村生活的集體記憶，如何通過繪畫與版畫作品永存。台南應用科技大學美術系助理教授鄭勝華的藝評文章〈大地．採集者—兼談曾婉婷「植織履」(Exploration de la texture végétale) 個展〉，回顧台灣美術發展過程中人與土地的關係，並以藝術家曾琬婷的個展為例，探討其特殊的踏查、採集創作方式及藝術語彙，所面對的創作脈絡與當代藝術對於自然環境的提問。

此外，文藻外語大學通識中心助理教授郭家勳的論文《想像的凝視：台灣當代美術館「返魅」的轉向〉，則是探討 21 世紀台灣當代美術館展覽裡在「解殖」(decolonize) 與「文化主體性」的語境下，以返魅 (re-enchantment) 的姿態抵抗著西方美學史與漢文化中心論，再現南島文化、民間信仰、傳統藝術、地方習俗與宗教的混血，讓觀眾凝視自我形象與日常生活的邊界，透過藝術實踐與展演，期許建構台灣文化主體的新想像。最後，國立中興大學台灣人文創新學士學位學程助理教授洪鈞元的文章〈藝術進駐與地方性的關係層疊：以蕭壠國際藝術村為例〉則是透過個人參與藝術進駐 (artist-in-residence))計劃的經驗，去反思藝術家在駐村過程中，對不同場域的介入與觀察，不僅使「地方」與「在地」的知識被不斷的重組與再生，也啟發創作實踐的多元與彈性的詮釋。

[1] 本文之全文（附圖）刊載於國立歷史博物館 111 年 12 月出版之《史物論壇》第 29 期。

【學會動態】

學會活動

2023「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會

本會與國立臺灣美術館、華梵大學聯合策劃，謹訂於 2023 年 11 月 25 日（六）、11 月 26 日（日）兩日，假國立臺灣美術館（台中）演講廳，共同舉辦「策展作為藝術史的方法：論述與實踐」學術研討會，歡迎踴躍投稿！

本次學術研討會設定三大主題，投稿者可自由選擇，即日起公開徵稿，投稿摘要收件截止日為 2023 年 7 月 14 日（五）。

研討會主題內容：

1. 大會主題：跨文化與世代差異
2. 附加主題：藝術批評與臺灣藝術史
3. 一般主題：台灣藝術中的人、事、物

※徵稿啟事及投稿申請表連結：
https://drive.google.com/drive/folders/18AvLJ909poOhYjB81oPG2i0_2t_yRO2Z?usp=sharing（後續報名資訊詳見臉書公告與會員信件）

會員活動

會員李思賢教授擔任「現代書藝的追根與解構」系列三

《現代書衍五部曲一 2023 楊子雲個展 》展覽之策展人

📌活動介紹：

全方位藝術家楊子雲，多年來優游於書藝、繪畫、陶藝、雕塑、聲樂等各項藝術領域中。其作品根源於深厚的書法與水墨功力，將中外文化融匯在線條或色塊中，恣意揮灑與舞動著強勁的生命力，更充滿音樂的律動感。此次將展出書法、鐵雕、油畫等數十件秀異作品，展現藝術家楊子雲致力於現代書藝的不斷自我追尋與成長，和從生命淬煉熔鑄而成的不朽佳作。

🙇策展人：李思賢教授 (東海大學美術系所主任)

🕐展期：2023/06/02~07/01

🕐開幕音樂/酒會：2023/06/02 14:00

📍地點：Art Space 藝術空間 (台北市內湖區行善路 134 號一樓 / 國家企業園區)

📱活動報名&預約看展：02-55828000 #621 廖先生

🚩藝術座談：

2023/06/02 15:30~17:00

主題：體感氣動與書藝體勢的交融

主持人：李思賢 (策展人 / 東海大學美術系所主任)

與談人：黃智陽 (書法家 / 華梵大學人文與藝術學院院長)

陳明德 (書法家 / 明宗書法藝術館藝術總監)

🚩開幕音樂會：2023/06/02 14:00-15:20

佛朗明哥舞/ Felisa

長笛天后/ 華姵

魔手鋼琴/ 樂紘

男中音/ 巫白玉璽 · 許德崇

跨域歌者/ 楊子雲

共同主辦：Art Space 藝術空間、東門美術館

協辦單位：財團法人厚德文教基金會

空間託管：翔輝運通股份有限公司

#Artspace 與東門美術館攜手合作

展覽訊息@空間粉專

https://www.facebook.com/107078675338036/posts/pfbid0TeNREfTMKC8eQmQ1vhzrZsRiwAYiHCPwcNKwivmQxbcTHTpyYs1C29W5kSJLo2Jnl/?mibextid=Nif5oz

會員李思賢教授開設「台灣美術專題講座」課程系列講座

由本會會員李思賢教授在東海大學美術系所開設的「台灣美術專題講座」課程整學期的講座安排，講者包含本會邱琳婷秘書長、賴明珠理事、白適銘常務理事（第二屆理事長）、董維琇理事，本課程歡迎校外人士前往旁聽。

講座地點：東海大學管理學院 M101 或美術系館 FA208

指導單位：文化部

主辦單位：東海大學

胡懿勳常務監事受邀擔任

《兩岸當代水墨藝術市場的現況與發展趨勢-場次 3》講座之講者

📌活動資訊：

2023 藝術資產系列專題 The Art Assets Symposium

【水墨藝術的鑑賞與購藏】系列

以現當代水墨為主軸規劃的系列專題講座。

▲場次 2 :【兩岸當代水墨藝術市場的現況與發展趨勢】

▲主講人：胡懿勳 教授 (澳門城市大學文化產業博士課程兼任教授、台灣藝術史研究學會常務監事)

▲時間：2023 年 06 月 09 日 (五) 14:00-15:30

▲地點：紫藤廬 (台北市大安區新生南路三段 16 巷 1 號)

▲單場次費用 $1,200 TWD (每場限額 20 名/ 場地為日式榻榻米須脫鞋參與)

▲Accupass 報名旋轉門

https://www.accupass.com/go/taerc2023ArtAssets

廖新田榮譽理事長、會員陳美靜教授受邀擔任

【光譜──黃光男水墨藝術 返鄉特展】展覽之策展人

📌活動資訊：

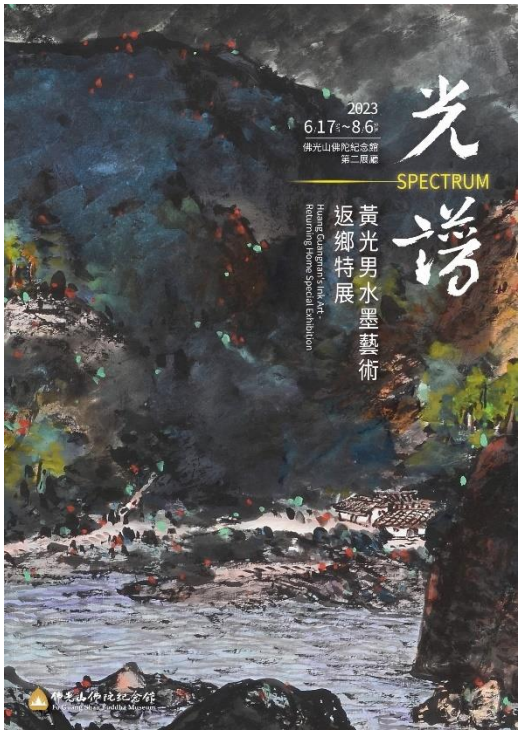
黃光男以花鳥、山水視覺語彙所構成的水墨縱橫座標軸，發展出一甲子的四大創作「光」譜：傳統、本土、心象、現代。

在「傳統轉化」的象限中，他以堅實的筆墨功夫和富含哲理的文字語言，構築出文人水墨的當代範式；追憶兒時原鄉風景與親炙土地風情的景觀再現，融匯出自然與人文共生的「鄉土況味」座標；在「得意忘象」象限中，他則意圖透過「形式」捕捉、展現個人創作思惟與態度，以水墨作為賦形現代城市生活的方法，再現具有當代性內涵的藝術創作；在「墨海抽象」象限中，他具體展現個人對水墨藝術前衛、抽象意象的整體性思考，以「以物徵象」、「以詩言志」的情意表達，繪製出具有台灣內在特質的水墨藝術。

🕰️展覽日期：6 月 17 日～8 月 6 日

⭕開放時間：週三-週一 9:00～18:00 (每週案二休館)

📍地點：佛光山佛陀紀念館本館二樓第二展廳



嘉義市立美術館舉辦《定神 - 蒲添生臺灣頭人巨帙》雕塑展

📌活動資訊：

台灣第一代留日雕塑巨擘蒲添生，一生專注於人像雕塑，其中，容貌傳神的政經名人之人像塑造，在質量及數量上，更是蒲添生創作的一大經典。

本展以「定神」為名，呈現蒲添生在人像塑造上的美學展現。蒲添生人像塑造的藝術成就，不僅僅形似，還能定神於形，凝聚對象的精神與氣質於一瞬。善於捕捉人像隱微的性格氣質與動態細節，因而頭像作品，總能精準顯露對象的神韻，整體而言，現代寫實的時代風格，蘊藉著蒲添生的個人特質，因此在比例、肌理乃至於線條轉折等作品細節上，揉合成另一種溫暖而敦實的個人風範。

為能讓觀眾更立體且深入地瞭解蒲添生的雕塑，本展共分三個展區：「來自米街走入雕塑」、「寫神入形」、「生活風景裡的蒲添生」，以養成學習、藝術與台灣歷史與日常生活共三種面向，勾勒並呈現台灣雕塑巨擘蒲添生的藝術生命。

🕰️展覽日期：2023 / 02 / 23 – 2023 / 06/ 11
⭕開放時間：週二-週日 9:00-17:00 (每週一、民俗節日休館)
📍展覽地點：嘉義市立美術館 (嘉義市西區廣寧街 101 號)

【本期焦點：地方知識】

臺灣人文風景印記：

論林智信〈迎媽祖〉和〈芬芳寶島〉作品中的集體記憶[1]

余青勳[2]

摘要

風景不僅是美麗的景致，同時也見證著我們如何觀看、如何思考這個世界，以及如何表達我們和世界、和他人、甚至和我們自己的關係。出生於臺南的藝術家林智信以〈迎媽祖〉木刻版畫系列及〈芬芳寶島〉(副標題「憶象：1950 年代的臺灣」) 巨幅油畫，刻畫出臺灣的人文與文化風景。兩系列創作透過藝術家個人的詮釋與經驗，展示臺灣傳統媽祖文化祭儀和農村生活的集體記憶，彰顯以臺灣文化為主體的歷史意識(historical consciousness)。林智信的創作不能簡單地被視為臺灣自然與人文風景的紀錄，更重要的是，其作品提供視覺文化作為集體記憶物質觀點的證明，也使我們對農業時代和現今生活之間的變化，產生了回憶與懷舊的情懷。對於曾經生活在這個時代的人們來說，林智信的畫作是勾起過往回憶的媒介，對於未來的世代，則是一份歷史的圖像例證。在十年、百年之後，20 世紀臺灣迎媽祖的傳統文化祭儀和各地人文風景特色，便可由林智信的畫作得到驗證。本文藉由集體記憶 (collective memory) 的觀點，探討林智信創作對藝術家個人的意義、對社會集體記憶可能的影響，以及其創作在臺灣藝術史和文化史上所承載的意義。

---

[1] 本文主要內容曾以〈記憶寶島的芬芳：從集體記憶觀點試論林智信『芬芳寶島』的意義與影 響〉口頭發表於 2022 年 7 月 2 日「風景再論—戰後臺灣風景畫・風景攝影」臺南市美術館 2022 臺灣藝術史學術論壇，臺南市美術館。

[2] 國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所博士，現為臺南市美術館研究典藏部主任。
作 者非常感謝本刊三位匿名審查委員所提供之寶貴意見，使本文更臻完善。文中若有任何疏誤，均屬作者之責。此外，也非常感謝林智信老師授權本文相關圖像之使用。

一、序言

2017 年榮獲臺南文化獎的藝術家林智信，1936 年生於臺南縣歸仁村，從小看到紅龜粿用粄模印壓的龜殼和媽祖遶境的精采活動，引起他對美術的興趣。林智信擅長以「臺灣鄉土」為素材，風格生動樸實，色彩鮮豔明朗，給人溫馨、歡樂與喜悅的感覺，展現人性積極和樂觀的一面，極富生命力。熱愛臺灣鄉土的他，分別花了 20 年和 26 年的時間完成約 124 公尺〈迎媽祖〉木刻長卷版畫和 248 公尺〈芬芳寶島〉巨型油畫，以臺灣北、西部為主要地點，創下當時世界最長版畫和油畫的紀錄。為了迎接 2024 臺南 400 年的慶典，臺南生活美學館自 4 月 16 日到 5 月 29 日舉辦「林智信版畫·陶藝大展-生活、民俗、節慶」，以及接下來從 6 月 14 日到 9 月 4 日的「林智信油畫·雕塑大展-土地、人民、記憶」，分別展出〈迎媽祖〉與〈芬芳寶島〉。在二十一世紀的今日，觀看林智信所描繪的一甲子以前的臺灣，從初見時的陌生、好奇，到漸漸被喚起的歷史意識與情感，林智信的作品以最誠懇真摯的表達方式撼動人心。

臺灣媽祖信仰之鼎盛，不僅信徒眾多、資源最豐，「三月瘋媽祖」的媽祖遶境文化更是獨具特色。林智信在不惑之年，有感於傳統民俗文化日漸式微，傳統的儀典、舞曲、服飾、道具等，逐漸流於簡俗，因此發願在有生之年，要竭盡心力完成以記錄臺灣民間虔誠崇拜的「迎媽祖」為主題的巨幅版畫作品。1995 年〈迎媽祖〉木刻長卷版畫在台北市立美術館首展。多年後，再度執筆繪製〈芬芳寶島〉巨型油畫。〈芬芳寶島〉描繪 1950 年代的臺灣生活景觀，這不僅是單純景物寫生的作品，102 件畫作的取材，有如史詩般的場景，無論史實或表現技法，在在都考驗著藝術家。

1920 年代，法國社會心理學家莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs, 1877- 1945) 首次將集體記憶 (collective memory) 這一概念引入社會心理學領域。與他同時代的德國藝術史學家華堡 (Aby Warburg, 1866-1926) 在也此時期將目光投向了「記憶」研究。[3]不過，關於集體記憶研究的論述一直要到 1980 年代才又重新得到重視。文化記憶理論主要是從文化角度對記憶的形成進行研究，並對組織「文化與記憶之關係」的媒介和機構進行探究。目前，在博物館學領域 (例如創 傷博物館等) 可以見到以文化記憶理論進行的研究成果，在藝術史領域中比較少見。

哈布瓦赫假設記憶是社會建構的，因此是集體的，而不是個人的。他認為即使人們

[3] Aleida Assmann, “Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften” Kulturwissenschaften: Forschung - Praxis - Positionen edited by Lutz Musner & Gotthart Wunberg (Wien: WUV 2002), pp. 27- 45.

未親身分參與事件或親眼看到了事件的發生，還是可能會通過其他人的記憶而回憶起事件發生當下的情況。[4]本文旨在藉由集體記憶觀點的分析和討論，探討林智信充滿回憶的創作對藝術家個人的意義、對社會集體記憶可能的影響，以及其創作在臺灣藝術史和文化史上所承載的意義，期能深入探討藝術與文化的連結，透過作品不僅可以「對抗遺忘」，同時也為了能更好地理解「現在」。

二、生平與創作

林智信自小生長在民風純樸的南臺灣農村，養成他「莊稼漢」的個性，林家世代務農，農家生活寫照成為他早年創作的靈感泉源。林智信早年喪父，身為家中長子的他，小小年紀便擔負起全家仰事俯畜的責任，雖然生活在艱困顛沛的生活環境，卻更砥礪他一往向前的志氣。由於家中環境使然，初中畢業後即報考臺南師範學校藝師科公費生，開始接受美術教育的啟迪和薰陶。

南師畢業之後，林智信奉派進入校園從事美術教育，在課餘浸淫於版畫創作，童年農村生活記憶的鄉村景觀，成為他最早的創作靈感來源，舉凡純樸的農家、憨直的農民、勤儉的農婦、稚幼而天真的牧童、肥壯的水牛、活潑的鴨群、金黃的稻穗等，都鮮活地出現在他的畫作中。透過林智信粗獷有力的線條刻畫，加上明朗亮麗的色彩，呈現出農村的怡然自得，洋溢著歡樂和喜悅，林智信將臺灣農村給刻活、畫活了。林智信的作品溫馨而光明，筆觸所及表現的是渾厚而健康，充分表現出人生的積極面，將他個人內心世界的所思所感，轉化成作品中蘊含的強烈奮鬥意志。

林智信深恐有世界三大宗教活動之譽的「迎媽祖」會漸漸失傳，因而興起擔負保存這些傳統宗教民俗文化的責任，以木刻版畫的形式創繪「迎媽祖」。創作過程中，他花費相當長的時間進行畫面內容及典故資料的研究與考據，接著雕刻木板、印刷及染色，程序複雜、工程浩大。終於在 1995 年六十歲之際完成了總長約 124 公尺的〈迎媽祖〉木刻長卷版畫，記錄了媽祖迎神賽會過程中的各式陣頭儀典，展現最地道的庶民文化。

〈迎媽祖〉版畫的手繪稿是在十年中歷經三次修方才定稿。從畫稿到單幅的木刻版畫、再到完整的連作，總共花費了兩年的時間。林智信選在 1987 年—媽祖昇天的一千週年，在九月九日重陽節午時，在刻印的線圖上手繪上彩。他在創作自述中說道：

「迎媽祖」：此作係第三次畫稿，前一、二次畫稿雖然花上十年的時間，但是場面

[4] Maurice Halbwachs, Das kollective Gedächtnis (Stuttgart: Enke, 1967), pp. 66-76.

不夠充實，內容尚欠完整而捨棄不用，於是再繪本原作稿。由於，曾累積之前的一些經驗，因此，在兩年的期間繪製完成。民國七十六年，歲在丁卯，正值媽祖昇天的一千週年，特擇訂於這年的農曆九月九日重陽節午時；也是媽祖昇天的時刻，邀請來約六十多位前賢長輩暨藝壇畫友，於「智盧畫室」舉辦酒會。在他們的期許與見證之下，開筆上墨，繪上木刻創作史上的重要一筆，並題跋落款，於是這一幅長卷的「迎媽祖」版畫，就正式開始上路創作。[5]

〈迎媽祖〉木刻版畫接近尾聲時，林智信早在 1989 年又有了創作巨幅關於臺灣風景的想法，歷經收集各地山川文史資料與寫生，自 2007 年開始，林智信正式提筆彩繪〈芬芳寶島〉油畫長卷，曾經多次修改、捨棄、重繪，終於在 2014 年完成高 1.2 公尺、長 248 公尺的巨幅油畫彩繪作品。創作期間林智信每天至少工作 8 小時，102 幅 150 號的油畫畫布無縫接軌完成。〈芬芳寶島〉的副標題為「憶象 1950 年代的台灣」，所繪正是藝術家林智信的青少年時代，也是他一生中充滿美好回憶的年代：

五〇年代的臺灣，是我記憶裡最美好也最懷念的時代。那時候雖是物質生活匱乏的農業社會，但是民風純樸可愛，人們守信互助、講信修睦、少見紛爭，到處一片祥和的景象。那時候，在廣闊翠綠的鄉野有紅瓦厝及三合院點綴其間，放眼眺望在阡陌縱橫的田野上，處處有牛隻與農夫們勤耕種田，白天時而雞啼狗吠、時而市井攤商吆喝聲，黃昏之際瓦厝屋頂炊煙裊裊，那是一種單純、質樸的快樂生活。這樣的景像每每在我的腦海中清晰浮現，撼動著我內心的情愫，這是我生長的地方，我的故鄉，多麼美麗又可愛，我要把這些生命記憶裡的感動彩繪到畫布上，讓雪泥鴻爪不會變成過眼雲煙，而是可以化為永恆留存在歷史的軌跡上。[6]

三、繪畫內容與特色

（一）〈迎媽祖〉木刻版畫

〈迎媽祖〉總長 12403 公分，由每幅寬三尺長六尺、總計 68 張畫幅接連而成，每一單幅皆有以活動為題材的描繪，整體前後連貫，從開始至結束，表現媽祖誕辰當天，

[5] 國立歷史博物館館編輯委員會，《天佑人間·海神媽祖：林智信傳統木刻水印版畫「迎媽祖」展》（台北：史博館，2017），頁 50。

[6] 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》（台北：國立國父紀念館，2018），頁 26。

臺灣南部的一系列迎媽祖儀典。畫中也表現了從清晨到黃昏的時間流動，第一張畫幅是描繪黎明時分，百姓在家門口擺設香案以「迎媽祖」開始，一隊隊旌旗鼓樂的廟陣，一齣齣百戲紛陳的民俗表演，例如蜈蚣陣、白鶴陣、跳鼓陣、搖旱船（桃花過渡）及海族陣等，加上四面八方湧進陣頭的香客信眾，讓畫面整體喧鬧熱烈，連續不斷直至最末段「隨香客」出現時，已經到了傍晚時分，白鷺鷥紛紛返巢，也隱喻活動接近尾聲。媽祖廟後方的人群攜老扶幼徐徐前進，人物重疊地往下方排列，畫家暗示了信徒不絕於途，有延伸場面的效果。媽祖廟的後方以荷花池為背景，荷花象徵純潔寧靜、出污泥而不染，藝術家在作品最末段安排荷花池的景像，令人有種清淨的感受，舒緩緊湊的布局。

林智信運用木刻板的刀法，以厚實的線條刻劃〈迎媽祖〉的內容，其人物造型給人樸拙的感受。由於採取手繪上彩的方式，單版木刻的墨線與色彩交疊，呈現豐富的層次感。

〈迎媽祖〉作品有民俗性、時代性及地方性的特色，以藝術表現呈現特定時代社會中的風俗內容，其內容是創作者客觀的事件描述及主觀的情思表露。林智信表示：

> 這幅「迎媽祖」版畫，總計花費二十年的心血製作而成，全幅總長 408 尺，從搜集資料、揣研構圖、刻版、彩繪、典故說明等等，均由本人一手擘劃獨力製作完成；它收集了台灣各地媽祖繞境中的重要陣頭、精采的曲藝和藝陣、藝閣等，再精研篩檢其內容重點，依據傳統的形式及排列的程序，加以取之精髓，棄之糟粕重新佈局構圖而成為現在的全貌。這是一幅記錄本土百姓崇信媽祖神祇，虔誠膜拜的民族習性，啟示人民行善止惡，教化子弟認知傳統的文化，各方特殊民情，並將民俗與藝術性結合為一禮。[7]

林智信繪製〈迎媽祖〉木刻版畫的目的在於「啟示人民行善止惡，教化子弟認知傳統的文化」，合乎傳統觀念上藝術對於善良風俗具有引導的作用。中國傳統上對風俗畫的創作要求，不僅是筆墨的形式趣味，更在於忠實地呈現當下的時代樣貌。[8]全幅以長卷式的表現形式拓展了畫面空間及時間，又精心安排幾組場景以媽祖遶境隊伍貫穿全畫，展現出「具音樂性的韻律感」[9]。長卷的表現形式是中國傳統繪畫的特色，延展了二度

---

[7] 國立歷史博物館館編輯委員會，《天佑人間‧海神媽祖：林智信傳統木刻水印版畫「迎媽祖」展》，頁 50。

[8] 朱景玄《唐朝名畫錄》一書中：「韓滉能圖田家風俗、人物、水牛，曲盡其妙」，由此書可知 「風俗畫」被定義為畫作的題材之一。風俗畫題材多樣，舉凡人間百態皆為風俗畫系統之題材 範圍。

[9] 胡懿勳，〈林智信迎媽祖版畫的內在意義解析〉，收入國立歷史博物館館編輯委員會編《海

空間並加入時間的概念和透視的自由度。一如北宋張擇端所作的風俗畫〈清明上河圖〉般，利用開封城內一條河道作為貫穿全圖的主軸，描繪出北宋首都市民的生活景況。林智信的〈迎媽祖〉在形式上有其歷史性的傳承。

遵循有根據的形貌和事件是風俗畫創作的原則，畫家根據觀察到的現象轉化 成創作的內容，經此描述的事件可能成為重要的圖像文獻。因此，一幅優秀的風俗畫必須是有現實事件的根據，並且能將現實的事件成功的轉換為藝術形式表現，即同時兼具歷史事實與藝術表現兩種特質。林智信耗費多年苦心收集台灣各地媽祖出巡遶境風俗的圖文資料，使民間迎媽祖信仰的景況得以如實地呈現在〈迎媽祖〉畫幅中，達到「成人倫，助教化」的藝術感染作用。而〈迎媽祖〉版畫所呈現的地方性民情風俗，亦為臺灣後世子孫保存了圖像紀錄。因為這些圖像為這個時期的臺灣作出了準確的註腳，基於其歷史性意義與價值，國立歷史博物館曾多次規劃此件作品參與國際文化交流，2000 年曾先後在立陶宛色立昂尼斯國家美術館、拉脫維亞國家歷史博物館以及德國慕尼黑國立民俗博物館等地展出，將臺灣媽祖文化引介至國際友邦，博得國際友人的高度讚賞。[10]

（二）〈芬芳寶島〉長卷油畫

〈芬芳寶島〉油畫長卷以玉山之春和山巔盛開的杜鵑開啟序幕，呈現臺灣含括特殊的生態環境與自然景觀。接著展開自基隆到屏東、由北而南之人文及自然風景的描寫。以基隆嶼為起點，遠眺東北角海岸，帆船與輪船交雜航行於海上，海鷗飛翔其間。寬闊的海在金瓜石、九份一帶轉入內地，經猴硐、瑞芳，展現出當年由繁華礦區轉為寧靜山城的歷史變貌，基隆河流經瑞三拱橋下。隔著山巒另一頭，是基隆八斗子漁港，礦坑與漁村藉由山海的依託，造就出 1950 年代八斗子最繁華的年代。

斜風細雨間來到雨都基隆，三面環山一面環海，大船入港，基隆是 17 世紀即有歐洲人足跡的港都。經過狹長的海岬，便到了臺灣海岸奇景的代表—野柳，各種蕈狀石、燭台石、女王頭等。緊臨著野柳的是萬里、金山，畫面下方的一對燭台石又有夫妻石的別稱。接續進入知名的淡水與觀音山。淡水市是日治時期以來，許多畫家寫生彩繪的景點，馬偕之子所蓋的紅磚教堂矗立在聚落之間。溯流而上，畫家描繪北臺灣最古老的媽

神 媽祖：林智信迎媽祖木刻水印版畫全集》(台北：史博館，2000)，頁 18。

[10] 國立歷史博物館館編輯委員會，《天佑人間·海神媽祖：林智信傳統木刻水印版畫「迎媽祖」 展》，頁 4。

祖廟——關渡宮，緊臨關渡的是淡水、竹圍之間的紅樹林生態保護區，由於地處河海交會處，每年皆是侯鳥停駐過冬和賞鳥的重要地點。由此遠眺台北盆地，可見高塔聳立的總統府建築。

越過群山到達三峽溪、橫溪、大漢溪等三溪滙流的三角湧（今三峽），集閩南式建築與傳統工藝於一處的清水祖師廟，是此區重要的宗教建築代表。在燒窯練陶知名的鶯歌旁，便是 1958 年動工、1964 年完工的石門水庫；位於桃園地區的大溪是一群山環繞的城鎮，早年靠著大漢溪水之利，以木器經營為主的老街店商雲集。自古有所謂「竹塹多風、蘭地多雨」，畫家經常畫竹叢以表現多風。新竹市區的城隍廟口有以白布為篷的攤販，廟口之後即接苗栗的獅頭山，獅頭山的巨型岩洞地質、畫面左上方五指山的獨特山形皆具特色。獅頭山以下，一路為南庄、鹿場、梯田、龍騰斷橋、鯉魚潭、火炎山、大安溪等皆在苗栗縣境。苗栗原為原住民賽夏、泰雅族的活動之地，畫面前景有賽夏族裝扮的男與女，遠處則有象徵泰雅族傳說與信仰的彩虹橋。

結束了竹苗地區的風景之旅，便進入位於臺中大甲的鎮瀾宮媽祖廟以及廟前盛大的祭典場面。成串的紅色燈籠和煙硝砲灰中，遊街的將爺、輦轎、獅陣、龍陣和人群，緜延數里，呈現媽祖遶境的熱鬧場景。接著是大甲溪、大肚山和臺中市鳥瞰及日月潭遠眺，隨後又進入八卦山與鹿港天后宮的迎神廟會。芳苑是臺灣重要的養蚵地區，當地居民利用潮間帶發展養蚵事業。但從芳苑到海岸採收牡蠣來回得走十多公里，為此，居民在當年多以黃牛拖著牛車載運，「海牛載蚵」於是成為當地一種奇特的風景。

〈芬芳寶島〉長卷以濁水溪為南北分界，1952 年完工的西螺大橋橫亙其間 成為醒目的地標。林智信在自述中表示：

> 《芬芳寶島》油畫將台灣以濁水溪劃分隔為南、北兩段，北方為「乾」、南方為「坤」。乾段俗稱為頂港，畫面彩繪表現方式，是以於海洋上半鳥瞰台灣，瞭望島上雄偉的美景而創作；坤段俗稱下港，則是以呈現貼近了台灣這塊土地，身歷其境所感觸的情景……濁水溪來作為南北差異的分水嶺……「溪北」地區：百姓大致的生活步調較為積極，處世態度思維熟慮；地貌風景則見山脈陡峻且氣勢雄偉，氣候終年比台灣南部陰沈。「溪南」地區：人民生活簡樸辛勤且温和，個性爽朗熱情待人；地貌景緻是越接近南方的山脈漸漸緩和渾圓，天候經常豔陽高照，這就是台灣南北兩地在人、事、物顯露出的不同特質。[11]

[11] 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》，頁 26。

長卷南段以雲林海濱為起始點，描繪居民提桶持鏟在出海口的濕地挖蛤蜊的情景。沿著海岸線南下，藝術家分別描繪了台西風光、雲林台地、雲嘉沿海、濱海濕地、雲林鄉野、雲林農耕等，這些畫作中巧妙地加入平原地區農漁民生活的種種日常，例如農耕、放牧、運蚵、晒網、種菜、養雞、收稻、燒田、採收西瓜及進香等，畫面在北港朝天宮媽祖廟千里眼、順風耳為諸神祇開路的廟會活動中，再一次達到高峰。離開鑼鼓喧天的慶典，進入眼簾的是今日已然消失的人文景觀「牛墟」—— 牛隻交易的傳統市集。

到了嘉義段，畫面由海濱轉向內陸。隔著廣闊的平野，阿里山火車遠遠駛過，觀者看到了觸口、奮起湖、阿里山、塔山，沿途看到了神木、姐妹潭，終至玉山。再前進原住民鄒族部落的達邦山區，畫家描繪了正在氏族祭屋前舉辦傳統祭典的場景，而魚群滿溪美麗的達娜伊谷就在旁邊。

離開嘉義，在一片蔥鬱林木間，畫家自關仔嶺開始描繪家鄉臺南。在諸多西部縣市中，102 幅畫作中臺南獨占了 17 幅，是所有縣市中描繪得最詳盡的，充份展現藝術家對家鄉的熱愛與熟稔。關仔嶺以溫泉而聞名，畫家刻意畫出前方的山洞，是舊關仔嶺獨特的地景。看到畫面遠方的烏山頭水庫，前景便是林木、農田、紅瓦厝交錯的平野和嘉南平原。平原穿越官田、六甲的菱角之鄉，採菱婦女在田中工作。緊臨菱角之鄉的是盛產文旦的麻豆，麻豆糖廠和虱目魚之鄉的西港、七股。作品說明中記載了關於虱目魚一段有趣的傳說。相傳當年國姓爺鄭成功帶兵來臺攻打荷蘭人時，軍隊駐紮曾文溪沿岸的溪口。一日深夜，士兵們看鄭成功火熬夜練兵，想給他煮個消夜吃，正愁找不到食材時，忽見溪上銀白跳躍，趨前一看，發現是一種滿身銀白鱗片的魚，遂進入溪中捕撈，後佐薑絲煮給國姓爺吃。鄭成功吃了之後驚於魚肉之鮮美，於是問士兵這是麼魚。士兵不知魚名，一急之下回覆「啥米魚」，後來口耳相傳，於是「啥米魚」變成了「虱目魚」。於是，從西港到安平的曾文溪沿岸，到處可見張網捕魚、銀白色虱目魚在水面上跳躍的景觀。

安平舊聚落從臺江內海的河道逐漸進入街區，河道上各種漁船、貨運船、擺渡船和竹筏沿著水岸羅列，安平小炮臺在畫面中央，呈現防禦的磅礴氣勢。沿著日本人開鑿的安平運河進入繁華的臺南市區，運河上正舉辦龍舟競賽。作為開臺首府的臺南市，是〈芬芳寶島〉全幅中呈現最大的城市。除了赤崁樓、大天后宮、土地銀行、林百貨、舊州廳（今國立臺灣文學館）、孔廟、舊警察署（今臺南市美術館 1 館）等古蹟建築清晰可見之外，「府城觀光年」的旌旗下，各種民俗活動正在鳳凰花的烘托下熱鬧地展開。

出了大南門便來到藝術家的故鄉歸仁。居民在此晒穀、養牛、養豬，這個距離臺南十多公里的偏僻小鎮，卻有全縣唯一的孔子廟，早年的臺南縣祭孔大典皆在此地辦理，文風薈萃、人才輩出。五〇年代的鄉下純樸而恬靜，街道上可見循古禮抬轎迎親的景象。歸仁戲院旁的紅瓦民宅是畫家的故居，白色的山牆上有作者、母親和妻子三人的指印，是藝術家情繫故鄉的印記。

離開歸仁，一路進入了鳳梨之鄉關廟、田寮、月世界、旗山和美濃，月世界的白堊地形和土質形成奇特的景觀，此區的土壤中富含鹽分，白堊土質雖然寸草不生、難以種植，但卻是放牧羊群的好地方，因此，在月世界、田寮一帶經常可見成群覓食的山羊，而鄰近的岡山則以出產羊肉聞名。蒼翠的山巒下是客家人聚居的美濃鎮，挑高二層的瓦簷建築是美濃菸樓，曾經締造美濃菸草的產業奇蹟。

隨著火車轟隆從高屏鐵橋駛過，前方是嶺口台地和大樹地區。嶺口台地在五〇年代相思樹林密集，故使這裡成為有名的木炭產製區。繼續前行是早期平埔族馬卡道族聚集的燕巢、大社及左營的蓮池潭、春秋閣和半屏山。為了描繪高雄港、旗津、大型輪船繁忙的進出，觀看的視點再度由內陸變成在半空中，最後以林園和鳳鼻頭為終點。

越過高屏溪，畫幅最後一段描寫的是南國屏東。細雨紛飛的高屏溪畔，水牛和白鷺鷥倘佯在綠色的回野上。椰林和檳榔樹點綴在屋舍間，畫作中央是忙著收割、搬運、晒穀的農民。素有陽光之鄉的屏東是台灣的三大米倉之一，一年可耕作三季稻子。東港是南台灣的第一大漁港，鮪魚、烏魚子、櫻花蝦並列為東港三寶。而東港的地標東隆宮正舉行三年一次的燒王船祭典，在鑼鼓喧天和隆隆鞭炮聲中，信徒們亦步亦趨地緩緩護送王船前往燒王船的地點。畫面在東港大鵬灣處轉為恬靜的田園風景。沿著林邊、枋寮、車城、四重溪，進入恆春、南灣，最後在鵝鑾鼻燈塔結束。鯨豚跳躍海面，蘭嶼的拼板舟繞行海角，暗示了遠方的蘭嶼和綠島。

林智信在〈芬芳寶島〉長卷油畫創作中，充分表現出他個人獨特表現鄉土美學的題材與方法，如何建構畫作中的時間及兼具故事性的敘事，他曾說：

> 芬芳寶島畫作，主要是呈現台灣各地的風華特色，為此本人創作時，不受限於時空、季節、晨昏等等的束縛，儘量以擷取各地方其中獨特性的風貌精華，10 作為創作的表現，同時也兼顧有故事性的敘述描繪，讓畫作更具有張力。[12]

[12] 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》，頁 26。

中國繪畫中有三遠法的深遠、平遠、高遠的取景，林智信在〈芬芳寶島〉畫中採以東方的「多視點」畫法，而非西方的「單一視點」畫法，正如作者自述：

> 我一直在思考，要像一隻大鵬鳥，自由翱翔，或低、或高、或俯或仰來觀看 大地美麗的景點並將之入畫，這樣的內涵會更寬廣、充實而豐富。[13]

其中又以俯瞰為主，畫家居高臨下而畫，例如府城的民俗活動、迎媽祖的祭典儀式等，好比開著直升機俯看世界一般，得到一種視覺開濶明朗的布局。102 張作品中，藝術家所站位置忽左忽右、忽南忽北，好比齊柏林「發現台灣」360 度靈活轉動的全面攝影效果。然而，林智信當年只憑靠資料的彙集，就能從南到北地把臺灣的地貌和風土民俗發揮得淋漓盡致，若非豐富的想像力和創作力，恐怕是難以達成的。

畫作中資料收集盡得地方特色：包括自然景觀的造景和人文活動的特徵，都在畫中呈現。例如鳳凰花之於臺南、紅瓦厝之於關廟，香蕉之於旗山，以及北港、鹿港、臺南等地的迎媽祖和東港東隆宮燒王船等，在畫面中使人感受到不一樣的地方，不一樣的文化層面，心境與畫境也隨之變化。寫景寫實之際，作者將自身主觀抽離，採取客觀的景物描繪，人文互動則將通俗抽離，成為雅致的畫作。

〈芬芳寶島〉不是第一件呈現臺灣壯麗山水和風土民情的創作，早在 1981 年，國立歷史博物館何浩天館長及姚夢谷顧問就曾發起創作一幅巨幅山水，以呈現臺灣壯麗河山、進步建設及風土民情的構想，邀集了當時的水墨名家黃君璧、張大千、張穀年、胡克敏、李奇茂、范伯洪、羅芳、蘇峰男、羅振賢、蔡友等老中青三代共 10 位水墨畫家，歷經數次環島寫生，並參考向軍方特別取得的空拍照片，合力分段繪製而成〈寶島長春圖卷〉。然而，林智信的〈芬芳寶島〉與多位藝術家共同創作的〈寶島長春圖卷〉卻大不相同。林智信作品的關鍵焦點在這塊土地上生活的人們，自然景觀與人們的生活相互關聯，而不是永遠不會相交的獨立世界，林智信描繪的寶島臺灣是人們生活的開放空間。

再論創作的題材內容，媽祖傳統是大陸東南沿海的信仰傳統，林智信的木刻版畫〈迎媽祖〉和〈芬芳寶島〉作品中，都有精心描繪的迎媽祖祭儀場景，他不僅賦予這些主題新的共鳴，這系列作品似乎代表了藝術家回歸 1950 年代鄉村環境的幻想，他的畫作隱含了他的記憶和渴望：

---

[13] 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》，頁 30。

台灣有眾多的媽祖信徒，媽祖信仰文化名聞遐邇，本人繼在 1995 年，創作完成有 408 尺長的《迎媽祖》長卷木刻版畫之後，這次再以油畫的方式擘劃製作巨幅芬芳寶島創作，記錄台灣的風土民情，印證台灣的美麗，我並特別將迎媽祖慶典活動再現於畫面，尤其是重點的媽祖廟，而這項台灣庶民的迎神賽會文化活動，是世界三大宗教活動之一，現今已列入聯合國世界文化遺產，其重要性可見一斑。[14]

媽祖慶典一次又一次地在〈芬芳寶島〉油畫長卷中出現，在集體記憶的理論背景下理解這種重複的意義、繪畫本身的行為以及主題的頻繁重複，追本溯源與藝術家個人的生活記憶息息相關。

大約一甲子前，古都府城「迎媽祖」堪稱臺灣最負盛名的民俗活動之一，是地方難得的盛會。林智信回憶起大約八、九歲時，每逢媽祖聖誕期間，大天后宮媽祖遶境熱烈登場，祖父時常騎著腳踏車，從鄉下載著他到府城看熱鬧。林智信在回憶錄中曾經表示，為何會在四十歲那年興起創作〈迎媽祖〉版畫的念頭呢？實在是因為童年記憶太深刻了。

我從小就喜愛傳統文化，對於媽祖慶典活動特別感興趣；對於威風凜凜的眾神爺、高人一等的踩高蹺、風趣的民俗表演、鄉韻情濃的民間古樂曲調等等，隨著隆隆的鞭炮聲以及五彩繽紛的煙火助陣逐一登場，真是熱鬧非凡，每每令我忘情佇足。[15]

至於〈芬芳寶島〉巨幅油畫的創作，藝術家感慨今日生活所見物換星移，家鄉老街風華不再，只能憑藉 1950 年代年少時的記憶，在〈芬芳寶島〉油畫中，彩繪美如史詩的故里紅瓦厝昔日景致，並且出版回憶錄盼留後人津津樂道。

自我有記憶以來，家鄉的點點滴滴一直在我腦海中迴盪著。那些又苦又甜的回憶，除了藝術創作之外，我也希望藉由回憶錄留予後人懷念，同時也能體會我們這一代人經歷過的歲月。[16]

---

[14] 同註 11

[15] 林智信，《雋藝風華：藝術拓荒者林智信回億錄》(臺南市:南市文化局，2019)，頁 162。

[16] 林智信，《雋藝風華：藝術拓荒者林智信回億錄》，頁 20。

四、以畫作保存共同的記憶

為了保留記憶中媽祖傳統文化的想法，促使林智信發願創作〈迎媽祖〉版畫。數年之後，〈芬芳寶島〉油畫長卷的創作，同樣也是為了保留臺灣 1950 年代純樸生活的美好記憶。林智信耗費數十年創作這兩件作品，便是想要留存個人記憶中的美好，並透過創作傳達與分享給更多人，成為大家共同的美好回憶。當未來世代對臺灣過去的認知與某種特定意義產生連繫時，過去才能成為記憶。透過林智信畫作所傳達的集體記憶，迎媽祖的熱鬧壯麗、純樸努力親切的人們，成為 1950 年代臺灣的象徵，也提醒我們 21 世紀當下生活已經失去的東西。

從〈迎媽祖〉本刻版畫到〈芬芳寶島〉油畫長卷作品，林智信在〈芬芳寶島〉油畫中，描繪北部關渡宮、中部北港天后宮、大甲鎮瀾宮和臺南府城等北中南四個城市不同的媽祖祭儀，苦心蒐集的資料加上豐富的想像力，林智信畫出他記憶中熱鬧、豐富、充滿民俗活力與熱情的媽祖祭儀，串聯了許多人共同的回憶。學者認為「集體記憶」（collective memory）是指人對自己所屬群體的過去之感知與詮釋，它是個人和集體賴以自我認同的出發點。[17]集體記憶可分兩個層次來討論，一是個人自傳式的記憶，而個人記憶是集體記憶的基礎。集體記憶關係到個人對過去之所知、所信、所感受的事物之散佈；再者，集體記憶不是統一的記憶，無論是考慮特定時間點的差異，還是跨時間的類似差異，集體記憶不僅僅是解釋個人記憶內容的框架。個人記憶的散佈本身就是一種社會對個人記憶內容所產生的直接影響。集體記憶的同義詞為公眾意見（public opinion），意見如同記憶，有個人的也有公眾的，公眾的意見/集體的意見會影響多數人的意見和想法，公眾意見和集體記憶影響了選擇、行為的標準，甚至物品與服務的價值。[18]

為了凝聚群體認同，集體記憶之形成必須仰賴各種物質或非物質的過去加以傳遞，例如儀式、慶典、嘉年華、聚會等定期舉辦的紀念行為；可加強記憶的文本，譬如語言或圖像；近年來陸續在各地成立的紀念博物館（如二二八紀念館、國家人權博物館）或紀念空間等，可重複集體記憶以強化團體的凝聚力。「重複」是一種記憶的手段，從某種意義上來說，「記憶」是無法直接認知的，但我們可以借助於「敘述」瞭解和解讀記憶。林智信的芬芳寶島系列畫作正是透過畫家個人考據及回憶，完成充滿張力的敘事內

[17] Maurice Halbwachs. Das kollective Gedächtnis, pp. 66-76.

[18] Barry Schwartz, “Rethinking the concept of collective memory”, Routledge international handbook of memory studies (Routledge., 2016), pp. 8-21.

容。他對意義的定位和追尋反映了這一代人持續的和深刻的文化認同與懷舊的情緒。儘管藝術家與觀者的集體記憶存在著複雜的分層，但是意義已經在敘述和回憶中完成。

集體記憶的積極作用在於對過去許多方面的認知與詮釋會影響現代的情感和決定，同時也是決定對未來採取何種行動的出發點。回憶往昔，府城迎媽祖的熱鬧盛會深深地烙印在林智信的記憶之中，雖然早年的物質條件匱乏、民生貧苦，廟會不若現代那麼鋪張，但人們對傳統禮俗傳承充滿了敬迎之心。從事創作多年以後，林智信發現迎媽祖廟會式微了，許多傳統藝陣消失了，取而代之的是商業化表演團體；傳統的文武場也幾乎不見了，取而代之的是喧囂的電子琴花車、流行音樂和電音。傳統服飾、兵器、刀具也不像往昔那麼講究。深入了解原因後發現，現代化社會變遷使年輕人口外移、老藝人凋零，許多傳統藝陣幾乎後繼無人，再加上商業化的結果，出陣工資開銷大，自然經辦者雇用傳統藝陣的意願也就越來越低。

舒曼和斯科特對代際傳承、生命歷程和集體記憶之間關係的研究證實：每一代人的集體記憶在很大程度上都是受特定年齡的生活經驗的影響的，而青春期和成年早期的記憶體驗比後來的經驗具有更強的影響。[19]也有學者認為，容易被記住的還是那些改變人們生活的事件。[20]1950 年代對林智信而言，是辛苦但充滿記憶的年代，民風淳樸、刻苦耐勞。作為曾經生活在這個年代的一員，林智信以繪畫實踐記憶傳承，表現出他記憶中的家園。林智信畫他的童年記憶、畫他印象深刻的臺灣與傳統媽祖祭儀，正符合上述記憶研究學者的理論。

記憶本身如何形成，是個十分複雜的問題，它不僅是被歷史、文化、政治等外部力量「型塑」的產物，也是記憶主體「能動性」地「建構」的結果。就個人的經歷來說，敘事功能非常重要，實際經歷是零亂的、複雜的和不明晰的，透過「講述」或「敘述」則把雜亂無章的經歷條理化和明晰化了。林智信透過蒐集資料和親力親為的田野調查，透過彩筆為觀者「講故事」，因而使他的經歷變得有意義。正如林智信在回憶錄中所傳達的，如今事業比較成功、生活比較優越，一切總算苦盡甘來，從前的日子就當「吃苦等於吃補」。在這套思維邏輯下，林智信〈芬芳寶島〉的創作，也提供曾經離鄉背井到都市奮鬥的鄉村居民，看到的鄉村過去的樣貌。〈芬芳寶島〉構建了一組關於 1950 年代人們生活的共同記憶，同時滿足了對這些時代記憶重新體驗的願望。

---

[19] Howard Schuman and Jacqueline Scott. "Generations and collective memories." American sociological review (1989): 359-381.

[20] Paul Connerton, How Societies Remember. (Cambridge University Press, 1989), pp.1-16.

法國美學研究者卡特琳·古特（Catherine Grout）在《重返風景：當代藝術的地景與再現》（Representations et Experience du Paysage）一書中，探討從古至今，從風景繪畫到地景創作、現地製作等不同表現形式，所帶起有關地景、地方課題的探討。從把風景簡單視為一塊有人活動的地方，到視其為自然與文化二元對立的表徵，到我們的身體經驗與背後隱含的空間政治，顯現既豐富又多元的「風景」概念，它見證著我們如何觀看、如何思考這個世界，也表達我們和世界、和他人、甚至和我們自己的關係。臺灣藝術史研究者廖新田也論道：「風景是人與自然、人之間、人與自我的一個關係詞，其中的核心是『人』。風景不僅是美麗的景致，在文化的脈絡中有另一番意味。沒有意味，風景不再是風景，只是一堆亂石與雜草。簡單的說，只有人跡走過之處（實質與意識上），風景才成為風景，風景的概念與表達蘊藏著文化的意涵。」[21]

博物館作為社會教育不可或缺的一環，肩負彰顯歷史意識、重構在地文化脈絡、提升美學涵養等使命，國立臺南生活美學館為迎接府城 2024 年建城四百年的慶典，以「生活．民俗．節慶」為策展主題，邀請臺南傑出藝術家林智信於今（2022）年展出巨幅版畫〈迎媽祖〉和油畫〈芬芳寶島〉及相關創作，以臺灣文化響應建城 400 年的里程碑。林智信憑藉其堅忍意志及藝術傳達美善的信念，把故鄉之美和對傳統文化的善念描繪於畫作之上。他因為親身經歷臺灣這一甲子來的生活與社會變化，更感受到對消失的不捨，透過刻刀與畫筆，將少年時期的記憶與這塊土地人民生活的點滴，化作亙古永恆。林智信作品的內容蘊含這塊土地上人們的共同記憶，透過展覽策劃與主題構思，形塑臺灣具文化主體性的藝術史觀。

五、結論

媽祖的傳說故事隨著時間的流傳與散播，使媽祖成為民眾精神上的支柱，信眾興建廟宇供奉媽祖，媽祖信仰經數百年的演變，已然成為臺灣民間的重要信仰。大甲媽祖遶境進香活動不僅是臺灣民間重要的宗教信仰活動，更深受全世界矚目，美國的 Discovery 頻道將該活動與回教的「麥加朝聖」、天主教的「耶誕彌撒」並列為全世界三大宗教慶典，而媽祖信仰更在 2009 年被「聯合國教科文組織」（UNESCO）列入「世界非物質文化遺產」（Intangible Cultural Heritage）之一。從小生長在古都臺南的林智信，有感於傳統民俗文化日漸式微，傳統的儀典、舞曲、服飾、道具等逐漸流於簡俗，因此發

[21] 廖新田，〈解放風景：自然的新人文思索〉，《藝術欣賞》4(2)，2008，頁 97。

願在有生之年，要竭盡心力完成以記錄臺灣民間虔誠崇拜的「迎媽祖」為主題的巨幅版畫作品。

在約 124 公尺〈迎媽祖〉木刻版畫即將完成之際，林智信又開始計畫描繪 1950 年代的臺灣海岸、海港捕魚的作業情景，以及岸上陸地的都會活動，藉由畫家之筆一一呈現芬芳寶島臺灣的景緻。林智信繪製〈迎媽祖〉木刻版畫的目的在於「啟示人民行善止惡，教化子弟認知傳統的文化」，合乎傳統觀念上藝術對於善良風俗具有引導的作用。他創作〈芬芳寶島〉巨型油畫，則是將個人記憶中的美好年代，透過圖像的敘述讓觀者感受到藝術家對 1950 年代臺灣生活的理解，透過經驗的分享，畫作的內容也將成為大眾記憶的一部分。

無論是版畫〈迎媽祖〉或油畫〈芬芳寶島〉，兩者皆蘊含了藝術家個人的記憶與臺灣社會的集體記憶，並以視覺圖像結合各種記憶的方式，傳達臺灣藝術史和文化史上的精神意涵。藝術家在作品中將個人記憶擴及族群、社會及國家層次，並成為集結時代、社會與文化等多重的象徵意義，林智信的案例在臺灣藝術史上並非孤例。然而，像林智信這般耗費多年，以單一主題分別創作了 68 幅 (〈迎媽祖〉) 和 102 幅 (〈芬芳寶島〉) 的連作，完成民俗史畫般的作品，實在是前所未有的特例。

關於臺灣的集體記憶，既存在於藝術家所描繪的千差萬別的城市風景當中，也存在於文學家講述的小說創作之中。在畫家們關於臺南的敘述中，廟會祭儀活動、純樸的生活和吃苦耐勞的人們，始終占據核心的位置。林智信的作品不能簡單地被視為臺灣風景的記錄，他的作品同時也是視覺文化作為集體記憶物質觀點的證明，提供生活在 21 世紀現代化生活的我們，對 1950 年代農業時代生活和這一甲子以來的變化，充滿回憶與懷舊的素材。林智信的作品展示了農村生活的集體記憶如何通過繪畫永存。這些風景對曾經生活在這個時代的人們來說是一份記憶，對於未來則是一份歷史的圖像例證。在十年、百年之後，20 世紀臺灣寶島的芬芳便可由此系列畫作驗證。

大地•採集者

—兼談曾琬婷「植織履」(Exploration de la texture végétale) 個展

鄭勝華/文

摘　要

近年來，因全球環境的變異，思想界出現對人類自身的反省，甚至提出「人類世」的概念，強調人類對自然環境所帶來的衝擊、責任與改變，儘管這個命題源自十九世紀工業革命後便已存在。然而，如果以自然、環境與土地為其軸線，重新回顧台灣美術的發展，亦可看到不同階段的發展，也反映了不同時代藝術的種種狀態，顯現出社會、政治與家園的變動與更迭。

本文便從上述這條線索為出發，回顧台灣美術發展過程中土地與人的關係，並以藝術家曾琬婷的創作，即以「植織履」個展為例，討論其特殊的創作方式與藝術語彙，尤其是使用自然物作為素材的手法,所面對的創作脈絡與當代藝術問題。由於出身於農藝、押花與跨領域的創作背景，使曾琬婷透過植物，敏銳而深刻地感覺到自然與人文之間的變遷與糾葛對應的關係。同時，也展現出一種以自然為基準的藝術型態。

最終，以曾琬婷的作品為例，作為一個當代藝術議題的案例，不禁讓我們重新思考自然與人類之間的關係。如果過去是以人類為中心，將自然作為其所用，或許今天我們應該向原始人的生命哲學學習，人僅僅是自然的一部份，回歸自然的循環才是踏上回家的路。

關鍵字：自然、環境、土地、植物、藝術創作

前言

從近代人類歷史與環境的關係來看，始自十八世紀啟蒙時代對理性、科學的推崇，至十九世紀逐漸白熱化的現代化歷程，不僅是人類拋離自然的關鍵發展，也是人類與環境關係逆轉的階段，即從敬畏、依賴、尊重到發現、征服與剝削的反轉，隨著科學與知識的推展，也帶來帝國主義與殖民主義的興起。在十九世紀末期，前兩種主義為全球非西方人種帶來極大的災難，對自然與環境的征服與剝削轉向了對人類自身（或者非自身，因為對主人來說，奴隸並不是完整的人，而是物）的開發與利用。理性精神的宰制與極端化，人類逐漸走向扭曲的發展，但也在同一時代，激發了以感性精神為主導的浪漫主義，強調回歸自然環境的和諧關係。

值得關注的是，同樣在此階段，由於對異族與其他文化（文物）的侵略，衍生出人類學與博物館學的需要，以作為對他者的操作方法。

以十九世紀末英國知名的人類學家弗雷澤（J. G. Frazer, 1854-1941）為例，就曾探討諸多原始民族的神話、習俗與宗教，更由此回推人類某種原始信仰的共通思維模式，曾認為古羅馬神話中的眾神之王朱庇特（Juppiter）透過雷電，從天界寄住人間的一個山谷中，山谷中一棵橡樹上的槲寄生就是祂的住所[22]。反過來說，從單純的植物槲寄生所蘊含的，竟是一整個互相緊密交織、連結與疊加起來的，關於自然、宇宙與信仰的體系。以弗雷澤為借鏡，當代國際藝術圈不斷環繞於「人類世」（Anthropocene）為核心的討論，不僅證實人與自然環境的關係是今日人類共同的關鍵問題，也顯示出藝術的路程上，仍舊無法迴避過去三百年來人類與自然的離異處境。

台灣「大地ㄧ藝術」

如果以上述人類與土地、風土及自然環境的關係為線索，重新觀看台灣百年美術運動而言，可發現至少有好幾波受到不同因素而帶動的「大地ㄧ藝術」脈動，分別呈現出不同的意涵。簡述如下：

第一波，是從日治時期「臺展」[23]（1927）所開啟的，在官方美展意識的主導下，

[22] 弗雷澤（J. G. Frazer）（1991）著，汪培基/譯，《金枝》，台北市：桂冠圖書出版，頁 1005-1017。

[23] 「臺展」全名為「臺灣美術展覽會」，為 1927 年由台灣總督府主導，台灣教育會所主辦的官方美術展覽會，具有啟開日治時期台灣美術運動的意涵。

轉向特定帶有象徵意味的景物寫生，如芭蕉、甘蔗、水牛、白鷺鷥、新式街道、電線杆、傳統建築等等富含「地方色彩」(local color) 的視覺符號。儘管受到日本官方殖民政策的影響所致，但此階段台灣地方風景的描繪，卻仍深具意義。因為這是自清末以來，台灣藝術家首度面對所在的土地，從自身視覺經驗與身體感為基礎所提煉出來的景物風貌，也啟開台灣這塊土地的形象開始被轉化為經典的視覺圖像[24]，如郭雪湖的《圓山附近》(1928)、林玉山的《蓮池》(1930) 或陳澄波《淡水系列》(1935-6) 等作品[25]。

第二波的轉折趨向禁錮與瘖啞。二戰 (1945) 之後，隨著政權的轉移以及美展標準的更迭，地方景物的主題逐漸削弱。同時，隨著政治上的緊張情勢，原先的寫生，觀察外在景物，刻畫社會現實的主題反成為一種禁忌。於是，最適當的藝術主題便轉向現代抽象繪畫，或者以傳統中國文人精神為主的山水畫。就此而言，畫家之眼也逐漸從現實觀察，轉為主觀心境的想像，台灣自然景色於是漸漸沒落消失了；取而代之的，是以皴法墨色為基底，中國傳統文人為精神所想像出來的故國風土，移植過來的大山大河。

第三波，乃對應台灣在七〇年代因國際局勢的演變，受到退出聯合國與國際孤立的影響，反過來引發「鄉土藝術運動」，帶出土地認同的問題，希冀回歸對土地與鄉村的描繪，以填補無法觸及的國土江河，緬懷失落不可復得的鄉愁。儘管此階段表面上出現對台灣鄉村等傳統意象的刻畫，但內在仍延續自六〇年代以來的故國鄉愁。不過，此時的土地雖然仍舊是一種主觀想像，距離化的鄉土情感，但對此前刻意避開客觀景物描繪的藝術風氣而言，仍具有積極的作用。

第四波，八〇年代以來，現代化的歷程逐漸升溫，台灣整體經濟、社會與政治結構激烈的變動，隨著經濟起飛，所付出的代價是自然環境的破壞、隨重工業而來的全面汙染、土地倫理與人際關係信任基礎等價值的崩壞。此外，直至此階段，隨著幾個藝術圈

---

[24] 更早期台灣自然地景與風土的視覺圖像，因海上貿易與殖民所需，最早約於十六世紀末、十七世紀初被西班牙與荷蘭人所描繪；而台灣原住民與生活情況的情況，則在明代隨沈有容將軍來台的陳第所撰的《東番記》，以及來台第一位牧師，德籍教士干治士 (George Candidius) 所撰的《臺灣略記》中有第一手文獻描述。(參閱：《解碼臺灣史 1550-1720》，頁 48-57)

[25] 幾乎在同一時期，在日本殖民期間，台灣文學界也出現了對台灣土地的關注，強調以身體、環境與土地經驗，以及母語作為文學寫作的基礎與主題，如黃石輝 (1900-1945) 於 1930 年所發表的〈怎麼不提倡鄉土文學〉一文，不僅引發了 1930 年代前期的「台灣鄉土文學論戰」(止於 1934)，更帶動了後續更深的哲學思考與論述。如洪耀勳 (1903-1986) 在 1936 發表〈風土文化觀：在與台灣風土的關聯之下〉。(參閱：賴明珠/撰 (2022)，〈行動、對話與主體─「島嶼溯遊」策展論述〉，收錄於：賴明珠/策展 (2022)，黃舒屏/主編，《島嶼溯遊─『台灣計畫』三十年回顧展》，臺中市：國立臺灣美術館。)

的重要變化，包括：北美館的成立(1983)、現代藝術的深化、學成歸國藝術家的帶動[26]，逐漸發展出真正出現以台灣土地經驗為基底的現代藝術。

第五波，約自九〇年代隨著政治禁令的瓦解，壓抑已久的民間力量迸發，在藝術表達上，開始出現幾種不同的表現手法與訴求，其中之一就是社會批判與環境汙染議題，許多藝術作品便透過激烈的主題與表現手法，傳達對抗意志與批判立場，如洪根深的《黑色情結》系列作品（約自八十年代中到九十年代初）；或倪再沁於九十年代初期的環境藝術創作27；另外，值得觀察的則是以藝術視野與藝術家身體，重新感受地方的操作，如《台灣計畫》(陳水財、倪再沁、李俊賢與蘇志徹，1991-2000)。

最後，約自二〇〇〇年後，意識到地方文化之珍貴，以及重新撿拾喪失已久的人與土地的關係，以及藝術介入社區等參與式的策展模式，許多藝術展演與創作實踐朝向更細緻的歷史、人文與自然的連結，並且由此開展出更不同面向的自然議題，例如在屏東的「半島藝術季」(2000)、竹田「土地辯證」(2001)、《人在江湖─淡水河溯溪行動》（吳瑪俐，2006）等等。至此，過去台灣自然風景、土地與環境，不再單純地以風景畫的樣式被刻畫或探討，而更直接地、也更細膩地被呈現，更深入地思考自然土地所潛藏的問題，呈現更複雜，同時也更豐富的藝術實踐。

從上述回歸地方田野的真實體察，激發出接下來朝向自然山林與整體環境的當代藝術轉化，匯聚原住民藝術、人類學思想與方法轉接、田調踏查、生活經驗與國際藝術季的參照等等元素，跨領域的藝術思想與操作策略散射，朝殖民歷史與內在意識、身分重塑、地方文化檔案、藝術語言、地方環境、自然災害等不同面向擴張。

至此，可以發現所謂的土地、自然景觀與環境，已從經典的主題，即風景畫，一種訓練畫家觀察與描繪能力的主題，以及理想家園的投射，伴隨著政治結構的轉移、社會型態的轉型，以及藝術氛圍的流動，歷經政令宣傳、故國想像、環境關懷、社會批判、主體性的追尋、自我認同的塑造、藝術介入社會、歷史與人文、以及跨領域連結等等不同的模式。

---

[26] 大約在七〇年代末到八〇年代，許多留學海外的藝術家陸續歸國，如林壽宇（1976 年自英國回台，1982 年回台首次個展）、葉竹盛（1977 年自西班牙回台）、莊普（1981 年自西班牙回台）、賴純純（1982 年回台）、李俊賢（1989 年自美國回台）、許自貴（1989 年自美國回台）等人，對當時現代藝術的推動影響甚大。

[27] 相關創作可參見：倪再沁/著（1994），《回溯者：倪再沁環境藝術集》，高雄：串門藝術公司。

轉向大地藝術

面對自然、土地與環境議題在台灣美術顯影過程中，得以將長期位居美術圈中主要角色的「寫生繪畫觀念」轉化為當代藝術表達方式的，有兩個關鍵的藝術操作方法論：一是訴諸身體感的藝術經驗；一是實體化的藝術媒材。前者受人類學方法與藝術介入社區運動等影響，強調藝術家身體的臨場，非僅限於眼睛與概念，而是全面地考察與感覺，尤其是不可預測的地方環境條件，在藝術中所起的作用；後者則受現代藝術媒材的解放運動有關，尋求另類的藝術語言與媒材本身的材質表現。整體而言，一方面連結場域特性，另一方面開創另類的美感與材質語彙。

以上兩點，皆反映在藝術家曾琬婷的創作中，在此以她 2022 個展「植織履（Exploration de la texture végétale）」為例進一步討論。或許，可將其視為觀測藝術圈轉向大地藝術，或重新思考人與土地關係的具體例證。

a.身體導向的開放性

由於農園藝背景的關係，曾琬婷很早就熟悉，而且使用身體作為理論與實務經驗之間驗證的基本工具，包含長期觀察植物的變化，以及在屏科大農園系香草研究室期間，長期紀錄自然環境的數據等等；因此，植物或自然環境間的接觸經驗經過沉澱，反倒成為她進入媒材操作的前提條件。也就是說，在創作上，由媒材所引發的效果，以及其中所需的處理與轉化所訴諸的，往往回歸到她一種身體知覺的經驗上。

除此之外，大約在二〇〇〇年左右，曾琬婷加入屏東縣米倉藝術家社區協會，並擔任該協會第三屆理事長等經歷，使她更深刻地將既有的創作經驗，擴散到地方、社區、歷史、文化與經濟等不同的脈絡上。

值得注意的是，她近期「植織履」所展出的作品，正好呼應了上述經驗。策展人黃志偉形容，曾琬婷以「閒逛者」（Flâneur）的姿態，亦即以一種開放式的、遊蕩的與採集的身體性去感知在海岸、潮汐與沙洲等特殊的邊界地帶，尤其將這些惡劣的環境中蔓生滋長的海岸動植物，進一步地發展為藝術作品。基於過去的經驗，對曾琬婷而言，她不僅看見林投樹、木麻黃、珊瑚，更看穿了它們的自然生命演化與人及環境之間的整體景象，因為植物細微的生長情況或生態的變遷完全同時道盡人類的活動對環境所帶來的衝擊與改變。它們彼此之間的關係如此緊密，以至於荊棘如林投、鮮豔如珊瑚，就如同

不斷藉由技術自我擴延、變形且狂妄繁殖的人類，共同面臨環境劇變下的奇異型態。

b.實體化的藝術媒材

如前述，受六〇年代前衛藝術運動對媒材解放的影響，帶動了複合藝術的發展，逐漸發展出對媒材、物、空間與環境的關注。到了八〇年代，因台灣社會進入後工業、商業化與資訊媒體型態，以及海外歸國藝術家的表現，「藝術家繼續開發各種媒材的嘗試；肌理的實驗、材質的開發及新媒體影像的複合性創作…」[28]，以媒材之物作為對現代性之疏離環境的某種控訴。此時，作為藝術媒材的物，大體可分為人工現成物，如廢棄的窗框、家具零件…等等；以及自然物，如沙子、植物…等等。在物的選擇上，大多數藝術家多偏向前者，以及少數以自然物創作的獨特例子，如黃步青的《野宴》(1999)[29]。

然而，將實物作為一種藝術媒材，在曾琬婷的創作型態中，除了上述藝術環境之外，乃受到農藝養成、日本押花背景，以及藝術圈興起人類學方法論的操作有關。這樣媒材使用的背景，不同於前述，以藝術創作視角為核心，將自然物（或廢棄物）作為繪畫的延伸、現成物的身分，或另類的藝術元素；此外，這兩種媒材角度所延伸的材料處理與藝術語彙也不盡相同。但無論是哪種因素，實物所起的作用，都是無與倫比的，具有美學的強度。因為它本身包含了豐富的訊息，直接連結到更廣泛的整體視野。這是與藝術角度出發的理解全然不同的視野，也是必須被考慮進來的前提條件。

植物、種子或聲音等素材，之有別於繪畫材料，乃在於它們實物的身分，而非傳統媒材；實物作為藝術，不同於現成物或複合媒材的現代藝術手法，前者強調物本身的現實力量，後者則將之編寫進藝術領域之中。透過押花與園藝的知識，曾琬婷熟捻乾燥或樹脂封存的手法，使植物介於死亡與保存的臨界。於是，其作品具有一種由實體而來的，物質性的見證力量。這股力量將觀眾帶入到更真實的感受，迫使從審美的距離推移出來，甚至透過藝術形式的加速，無法閃躲地，遭到撞擊。

---

[28] 賴瑛瑛/著（2003），《台灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北市：遠流出版社，頁 219。

[29] 《野宴》一作，為藝術家黃步青受邀代表台灣參加第 48 屆「威尼斯雙年展」之作。儘管黃步青有些作品使用了自然物，如蒺藜草（俗稱「刺查某」），但就整體創作而言，仍以人工廢棄物為創作上代表的媒材。如陳水財所說：「黃步青使用的媒材大多是廢棄物，也包括部分的自然物，但都是日常生活可見、可觸知的事物。他把象徵消費文明及機器文明的廢棄物和現成物集合起來，表現都市文明的種種內涵及在此環境下的心態。」陳水財/著（2022），《燠溽與呼愁：陳水財藝評文集》，台北市：藝術家出版社，頁 89。

因此以實物為媒材，具有多重的美學作用。既是對過去藝術慣例的抗拒，亦有癱瘓審美深度的企圖，並還原至表面。簡單來說，即以實物取代過去長期位居美術中關鍵之「眼睛騙術」(trompe l'oeil) 的藝術傳統，藉此以重新啟動藝術認識的企圖。

然而，曾琬婷的繪畫作品又該如何理解呢？

儘管並非使用實物，可能不具見證力量，但曾琬婷繪畫的起始點並不是單純的描繪，而是以與對象接觸的實際經驗，並且嘗試將對象帶入到生態環境、自然宇宙，以及從中所透露的人文變遷歷史的訊息。因此色彩的使用不是為了要對應對象表象的視覺效果，更非她過去所熟悉的媒介，而是自成邏輯的操作模式。於是，她刻意透過極不自然的螢光顏色，強化仙人掌、月桃、香蕉、檳榔、炮彈花、獨角石斛、蝴蝶蘭等植物在貧瘠與豔麗、乾涸與高漲等模糊邊界的生命狀態。換言之，跳脫慣常的色彩正是自然生命瀕臨死亡的反撲姿態，也是其作品中繪畫色彩的出發點。

超越人類中心的藝術

以土地、環境與自然景觀為基準，重新反觀百年台灣美術的發展，足以發現回歸大地母親的路途其實充滿挑戰。然而，今天的再次回望，在藝術實踐中，土地是否仍然如故？或者應該具備甚麼樣新意呢？無疑地，曾琬婷的作品提供了可能的參照，顯示當代藝術的轉向與發展。

就曾琬婷的創作歷程而言，有幾個關鍵轉折，首先是農園藝的背景，在這個階段積累對植物、園藝的知識與經驗。其次，則是押花藝術創作的過程，採集自然的素材，植物乾燥後的天然色彩、肌理與造型，開啟藝術的創造與摸索，但如同她自己所描述的，這個階段「較著重於透過專業的處理技術及裝飾性的表現形式」。接下來，接觸當代藝術多重展演的啟蒙，包括藝術與社會、地方及歷史的關聯等等，擴大創作的視野與可能性。最後，由於跨領域藝術的學習，轉到當代藝術的領域，同時將前幾個階段的經驗進一步融合，形成後續創作的底蘊。

不同於一般藝術家的背景與養成，曾琬婷過去有超過二十年的時間，位於強調技術、客觀與記錄的科學環境中，從農藝系對植物生態與自然環境的了解與養成，到擔任屏東科技大學研究室研究員，甚至到押花技法的學習，都是以技術為核心的養成歷程。這段經歷，讓藝術家曾琬婷有了非常扎實的技術背景，包含採集、觀察、田調、紀錄與實務

的科學精神與方法。技術的養成，在此不是貶抑；相反的，從技術中所帶出的方法論，以及一種科學求真的精神，是曾琬婷藝術創作之所以獨特的因素。

更重要的是，科學技術的背景，使她有別於以藝術家為創作中心的慣例。台灣從日治時期寫生風景畫為始，畫家一直被視為作品的核心角色，然而畫家的意涵，從另一個角度來看，象徵著人類的視角，即使到後來的鄉土美術運動時期亦然。而大地藝術的發展，其企圖之一便在於嘗試超越人類中心的創作視野，回到物本身，純粹地以植物、生物與環境為優先，以此重構藝術的形貌。曾琬婷的創作顯然呼應了這樣的藝術發展。

「植織履」一展，隱含了曾琬婷二十多年來創作上的線索。除了科學紀錄、田調方法與押花保存技法之外，最重要的就是長期與農植物的接觸過程，深刻地體會到植物與環境，以及環境與人等生態變遷的問題。當中，木麻黃、林投、銀合歡與荊棘林[30]等植物，顯然都是在惡劣環境中，仍逆境生長的強勢物種。分佈於濱海潮間帶等特殊環境，每一個物種的細微差異，對曾琬婷來說，都是知微見著的關鍵切入點，不僅涉及物種與環境間的關係，也透射出人類所帶來的改變，以及更廣泛的土地歷史。

基本上，植物的型態與演化必然對應所屬的環境，嚴苛的環境，強風、烈日、高溫與高鹽分的土地，自然演化出為減少水分流失而形成的尖銳葉形與強韌生命姿態，自然環境愈是極端，生命型態愈是張狂。例如，目前常常出現於台灣各地的銀合歡，是一種難以根除的外來種，在十六、十七世紀荷蘭人基於經濟因素引入後，便強勢地大量繁殖，造成原生種植物多樣性的削弱。

可見，每一物種的演變型態，都是人類歷史的微縮證據。

採集–以「奚卜蘭島」藝術計畫為例

大約於二〇一〇年左右，曾琬婷曾進行「奚卜蘭島」藝術計畫，該計畫主要透過探勘花蓮大港口部落出海口的奚卜蘭島，這是一個由於天然地理條件而保有原生植物生態系統的無人小島，也是東海岸唯一的原始海岸林。她以藝術創作之姿對該地原始植物生態進行觀察、採集與保存，從中思考自然環境與人類之間的關係，也是反身關照自身心

[30] 根據曾琬婷的詳細說明，生長在靠海岸前線的珊瑚礁岩上，與北仲、華茜草樹、腺果藤、飛龍掌血、雀梅藤、魯花樹、小刺山柑、兩面刺（崖椒）、烏仔柑等樹種伴生，即形成所謂荊棘灌叢，又稱荊棘林。

靈的旅程。

作為一處擺脫人類影響的原始林─奚卜蘭島的重要性，不僅可對照人類文明生活足跡的影響之外，更可提供想像，回到原始的生命型態會是什麼樣的狀態，它們可為我們帶來甚麼樣的發現？

面對當前自然環境急遽變化，以及外來物種侵入的種種挑戰，許多原生物種與植物不斷地消失，在奚卜蘭島的踏查與採集完成後，曾琬婷發表了許多作品，其中之一為「瓶裝風景」(2011)，該作品以瓶中信的概念提出一種從未來返還當下的觀看：在可能的未來，我們如何觀看那些在過去曾存在，但被保存至今的瓶中景物。所採集的原生植物分別被保存於三十六個玻璃罐中，一字排開地陳列於架上，但玻璃罐中的水位則被巧妙地安排在超過觀眾鼻子之處，迫使觀眾必須陷溺在水面之下，方能駐足凝視。此位置正顯示出人與物種的連結與相對關係，海平面的上升與自然生態之危機，並不是專屬於自然的遭遇，同時也是人類自身迫切的問題。

結論─成為現代原始人

如果過去「風景畫」(landscape) 的重點之一，在於表現出如詩如畫的景色，視景物為人類所棲居的處所，是家園，也是故土，更是我們自身的延伸，理想化慾望的投射；那麼，在曾琬婷的創作中，我們可以發現，當代風景已然不合時宜，既是不悅目的風景 (惡景)，也是我們自身的化身：那樣的荒蕪，卻又如此奇艷；如此貧瘠，卻又充滿生命力。如果這仍是一處風景，那必定是讓人害怕，意欲逃離的陌生之處。這樣的風景似乎有重回「風景」(land-escape) 原初之意的企圖，也正是曾琬婷不斷地隨著自然、地景、植物進行採集，朝原始之處走去的理由。

然而，儘管如此不合時宜，但她並未絕望。因為如同所有的自然生命，愈是逆境的絕處，愈能激發潛在生存的雄渾意志，即使導致自我變異或者跨界共生，不斷演化孳生，仍是自然之道。相信這不僅是曾琬婷從潮間帶或濱海植物等自然生態中所觀察發現的，也是對全球化之處境下當代人類自身處境的體會所得。同時，透過藝術，她用行動採集物種的訊息，用身體感受自然的變化，用創作思付可能的轉換機制。

隨著以「物」為中心所開展的藝術型態，或許藝術家向我們揭示，單純凝視最簡單的物，而非符號、象徵或擬像，即潛藏著生命之道。就此而言，當今人類也許應該學習

成為原始人，後者不以知識與權力為榮，但卻深諳自然之法，他們將一部份的自己交託於動物，寄附於植物，流動於大地之上，成為大地風景上極微小的一部份。

成為原始人，不僅是找尋新的生存之道，也是一條回家的路；儘管這個家，已經離得好遠好遠……。

想像的凝視：臺灣當代美術館「返魅」的轉向

文藻外語大學通識教育中心人文組專任助理教授

郭家勳

摘　要

藝術源於儀式的現代理論觀點，班雅明（Walter Benjamin）的先見如先知性預言，其在〈機械複製時代的藝術作品〉（1935）一文中，即明確界定了儀式性藝術的特徵，也揭示了藝術作品的「靈光」（Aura）在社會「除魅」發展過成中，將面對消亡的結果，取而代之的是「政治性藝術」。班雅明的靈光消逝論有許面向可討論，也有其時代的特性與限制，但就二次世界大戰後的美術館的發展來看，仍具有參考價值。二戰後歐美的現當代美術館，紛紛以進步化之姿，盤點與建立西方藝史觀。西方藝術的技法與觀念，形成一條綿長的脈絡，由後現代、現代、印象派三期、現實主義、浪漫主義、新古典、洛可可、巴洛克、文藝復興、中世紀藝術乃至希羅時期藝術。亞洲各地的主體文化，隨著二戰後脫離殖民政權獨立後，方得以自主發展。亞洲美術館做為後發者，但仍深受殖民文化的影響，西方的藝術史與美學思想，在亞洲美術館的自我解殖過程中，仍是不易越過的門檻，文化的主體性建立不易。

二戰後的資本主義與全球化的強勢發展，西方藝術史與美學思潮，在二十世紀下半葉，對於亞洲的美術教育，進行二次的精神殖民。臺灣因著產業與經濟型態，也包括地緣政治的角色，二十世紀的美術教育，仍沉浸在西方美術的福馬林（Formalin）中。而亞洲乃至全球在二十一世紀初幾次的巨裂震盪下，包括亞洲金融風暴、中美貿易戰、新冠肺炎（COVID-19）、俄烏戰爭及臺海二次危機等衝擊下，全球化有裂解的走向，亞洲後殖民時期的文化主體性，也隨著逆全球化趨勢，有了特殊的發展情境。

臺灣作為南島文化重要的基地，並在漢文化上有深厚的積累與傳承，並也深受多個殖民文化的影響，臺灣文化基因十分多元。因之，在探討亞洲當代美術館解殖的動態上，臺灣具有相多的展覽與作品可供探索，亦有分析的代表性。二十一世紀的臺灣當代美術館，在上述「解殖」與「文化主體性」的語境下，以「返魅」的姿態抵抗著西方美學。再現民間信仰、民間工藝、傳統信仰、傳統藝術、地方習俗與宗教的混血，讓觀眾凝視著自我形像與日常生活的邊界。透過藝術實踐，在各類想像的超驗主體上，以儀式化的

手段，整合當代創作技術與新媒體，以期建構臺灣文化主體的新想像。研究者將以展覽與藝術作品為案例，分析臺灣當代美術館「返魅」轉向的脈絡，以及臺灣文化主體新想像，透過該轉向所形成的各類美學脈動。

關鍵詞：想像的共同體、地緣慾望、靈光、返魅、文化主體性、儀式美學

一、緒論

二戰後的資本主義與全球化的強勢發展，西方藝術史與美學思潮，在二十世紀下半葉，對於亞洲的美術教育，進行二次的精神殖民。臺灣因著產業與經濟型態，也包括地緣政治的角色，二十世紀的美術教育，仍沉浸在西方美術的福馬林（Formalin）中。而亞洲乃至全球在二十一世紀初幾次的巨裂震盪下，包括亞洲金融風暴、中美貿易戰、新冠肺炎（COVID-19）、俄烏戰爭及臺海二次危機等衝擊下，全球化有裂解的走向，亞洲後殖民時期的文化主體性，也隨著逆全球化趨勢，有了特殊的發展情境。

臺灣當代視覺藝術從 1980 年代隨著政治解嚴，批判黨國體制的藝術作品，成為臺灣視覺藝術的大趨勢。在全面裂解威權語境的同時，也針對父權體制的集權本質，進行了揭露與反叛。1980 年到 2000 年的二十年間，臺灣藝壇與政治的脈動，十分密切，推翻與打倒舊勢力，臺灣的美術館，成為了除政治活動的空間外，另一處，以視覺藝術、攝影、錄像藝術、行為藝術、複合媒材及檔案再現等方式，激烈衝撞國民政府遷臺後的一切政治資產與包袱。

2000 年後臺灣當代藝術對於政治的批判，除了 2014 年的代太陽花運動外，臺灣當代藝術反抗威權的主調，漸漸隱入「主體文化」[31]的建立與探索。2000 年至 2020 年間臺灣完成了三次的政黨輪替，過去反抗威權政治的悲壯，因著絕對性的坍塌，已失去了革命的神聖性。多數藝術家已不再循著二元對立的方式，而是更深層次追問：「臺灣主體文化是什麼？」探討臺灣主體文化仍離不開漢文化的基礎，但僅從漢文化反推，解決不了島嶼上政治意識型態的差異需求。此脈絡讓許多文化研究者，開始回推臺灣的殖民與開發史，開啟了日本統治時期建築與文化復振，再現了 1895 至 1945 年的臺灣大和記憶，並開啟日治時期的古蹟修復潮。再往後推的清朝統治、明鄭統治及荷蘭統治，因政

[31] 主體文化(Subjective Culture)一詞於本論中，筆者定義為政治實體內人民的：政治制度、習俗、民間信仰及親屬關係。

治意識型態的差異，有了選擇性的詮釋與復振。

臺灣從荷蘭殖民統治時期，誘發了族群意識，但也同時進入人種混血的階段。荷屬東印度公司向著中國大陸閩南與廣東一帶招募人力，臺灣的原住民族在面對漢人大量湧入後，往後的近四百年間，族群間的消長，伴隨著無情的文化消亡，與血緣親屬關係的融合，熔鑄了臺灣的文化主體結構。而當代臺灣的地緣政治困境，打破漢族群中心論，是政治與文化的戰略目標，以「地緣慾望」[32]的可能性假設，並以體質人類學做為支撐，證明臺灣人多具有平埔族的血緣，是臺灣主體論述的重要基礎。因此，南島語族的文化復振，尤其是平埔族的文化重構，成為當代臺灣主體文化論述的重心。然而，體質人類學目前仍無法有效的解決以下假說，「臺灣人是否多數具南島語族的部份基因？」此假說的正反面各有擁護者，並從科學領域轉入政治領域，且難以撼動立場相對者彼此的認同意識。而臺灣民族的想像共同體該如何建構？

比起政治的意識型態與學界二元對立的觀點，臺灣當代藝術家面對該想像共同體，給出相對多元與覆雜的凝視與反思視域。臺灣做為南島文化重要的基地，並在漢文化上有深厚的積累與傳承，並也深受多個殖民文化的影響，臺灣文化基因十分多元。因之，在探討亞洲當代美術館解殖的動態上，臺灣具有相多的展覽與作品可供探索，亦有分析的代表性。二十一世紀的臺灣當代美術館，在上述「解殖」[33]與「文化主體性」的語境下，以「返魅」[34]的姿態抵抗著西方美學史與漢文化中心論。再現民間信仰、民間工藝、傳統信仰、傳統藝術、地方習俗與宗教的混血，讓觀眾凝視著自我形像與日常生活的邊界。透過藝術實踐，在各類想像的超驗主體上，以儀式化的手段，整合當代創作技術與新媒體，以期建構臺灣文化主體的新想像。

---

[32] 地緣慾望（Geographical Desire）是本論首創的觀點，基於男性賀爾蒙的奮張，在土地的開墾與征奪中，以傳宗接代或滿足侵略慾望為目的，將掠取的土地建立起宗族的地界。在該地界上持續的開墾與擴張，以繁衍後代來維持該版圖。而當多股勢力在該擴張過程產生衝突，亦多以男性賀爾蒙激升下暴力對決，後又以爭鬥結果，進行土地、女眷、財貨及奴力的重新分配。

[33] 解殖（Decolonize）在本論中與「後殖民」的論述有關，臺灣在西方大航海時期開始，有了西方列強殖民的歷史，後至明鄭、滿清、日本、國民黨政府及民進黨政府，臺灣的政治認同不斷的流轉。政權帶來了斷裂的統治框架，在各框架的嫁接與錯接間，形成後殖民時期臺灣的文化混血特徵。因此，臺灣的官方解殖語境，很大程度上端視政治的意識型態。而能超越政治框架的民間語境，是主體文化中的信仰、習俗與親屬關係。

[34] 臺灣美術館有「返魅」(Re-enchantment) 的脈動，與主體文化中「政治認同」分裂有關，藝術家如同當代的祭司般，敏銳的在主體文化中「民間信仰」與「習俗」尋求靈感。藉此膠合碎裂的民族情感與認同。因之，在臺灣主體文化發展過程，胎生出「民族主義」與「返魅」的孿生性。

二、想像共同體的凝視

作為臺灣百姓日常生活的社交中心，廟會及豐年祭，也同樣吸引著藝術家前去湊熱鬧，紀錄下百姓興奮且崇敬的表情，向眾神靈獻上感恩與祭禮，同時安撫著孤魂野鬼，以求得來年家族、村莊與部落的平安。臺灣近現代藝術家，也不曾間斷的向傳統信仰尋求靈感，如陳澄波《溫陵媽祖廟》、倪蔣懷《真人廟》、李梅樹「三峽清水祖師廟」的修建計劃、陳進《北港朝天宮》、顏水龍《蘭嶼印象》、席德進《節日》、廖修平《廟》【圖一】及《七爺八爺》【圖二】作品，其中席德進更以「台灣的民間藝術」的整理為志，系列的創作、書寫與收藏，並於《雄獅美術》上連載其研究的成果，對於「傳統開拓現代」的臺灣美術鄉土運動[35]，產生相當重要的影響。臺灣的廟會、廟宇建築、迎媽祖、送王船、搶孤及交陪境；原住民的服飾、圖騰、婚禮、豐年祭、石版屋、祖靈柱及拼板舟，在臺灣美術發展史上，相關內容都不曾缺席過。雖畫材與技法源於西方與東洋，但在地域象徵事物的再現上，仍紀錄了臺灣地方色彩與風貌。

臺灣社會的結構於二戰後快速變化，國際地緣政治進入冷戰的版圖，亞洲四小龍成為以美國為首的代工、金融及貨物轉運站，臺灣的加工出口區、工業區及科學園區與城市化一同成長，因著青壯人口大量的朝城市移居，鄉村與部落也逐漸的老化。村莊與部落的社交與信仰亦去中心化，傳統信仰雖仍提供形式上的慰藉，但實質上取而代之的是休閒、教育、醫院、公共服務、賦稅、投資、選舉與政府治理。在臺灣的現代化與工業化過程中，傳統信仰以形式與補救的功能存在臺灣各個角落，彌補現代社會「除魅」後的功能不全之處。

現代教育正是「除魅」的重要推手，在國民義務教育中，達爾文的進化論成為基調，多數人概略的知道「黑猩猩」與「人」，在基因上僅有個位數的差異。不過，人類在面對現代教育，在「有神」與「無神」論的語境下，人的起源說仍呈現兩極化。在臺灣當代的公共領域，以「神靈」之名處理政治事務，並凝聚群眾（選民）的認同，成為必然且自然的策略。受儒釋道的影響甚深的亞洲四小龍，也都是冷戰開始後現代化的亞洲國家，信仰與公共領域的界限，相較臺灣而言更顯謹慎與顧忌。研究者認為，臺灣的「返魅」與其內在分裂狀態成正相關。

---

[35] 「臺灣美術鄉土運動」發軔於 1970 年代，社政背景為臺灣（中華民國）退出聯合國，邦交國的陸續斷交，以及石油危機引發的經濟恐慌，社會整體惶惑不安。臺灣在國際社會中突遭逢孤立，文化藝術界反省西方美術流派的過度影響，造成臺灣忽視自己的主體文化，越被孤立，越需要自己的聲音，因而提出「回歸本土、認同台灣」的主張。延伸閱讀，請參閱：蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》，臺北市：藝術家出版社，2013。

【圖一】廖修平，《廟》，版畫，84.7x58.3cm，1976，國立歷史博物館典藏。圖片來源：研究者拍攝於南美術館「向眾神致敬 - 宮廟藝術展」，2020 年 12 月 10 日。

【圖二】廖修平，《七爺八爺》，版畫，51.5x43 cm，1966，國立歷史博物館典藏。圖片來源：研究者拍攝於南美術館「向眾神致敬 - 宮廟藝術展」，2020 年 12 月 10 日。

臺灣的「返魅」現像，在政治領域外，文化機構與文化政策的發力，更強化此臺灣在看不見世界的「文化主體想像」。而這文化主體想像包含了什麼？臺灣的文化主體從荷殖時期，就陸續以漢文化所統攝的儒釋道意識，進行想像的解構與重構。荷蘭統治時期的「基督新教」與「基督信仰在地化」; 明鄭統治時期的「玄天上帝」與「孔廟儒學」; 清朝統治時期的「媽祖信仰」與「書院」; 日本統治時期的「皇民化運動」與「台灣文化協會」; 國民黨統治時期的「中華文化總會」與「臺灣美術鄉土運動」; 民進黨統治時期的「南島語族文化復振」與「傳統信仰節慶化」。有些時期由上至下的文化政較為強力，有時來至地方的力量強於中央。

臺灣的現代藝術家多受到日本統治的影響，也多赴日本留學，在日本接受西方的繪畫技法訓練，並以參加官展獲獎為努力目標。作品中出現臺灣的地方特色，除了生長環境的內在因素外，文化主體差異性的企圖，在眾多參賽藝術品脫穎而出，是藝術家作品外在表現形式的考量。戰後日本文化一度成為禁忌，臺灣現代藝術的發展，呈現出兩條軸線，外顯的是五月與東方的抽象藝術，內隱的是以臺灣風景、人物及靜物寫生而續存的「畫室」，二者皆為避開政治的審查與災難。從冷戰到中華民國退出聯合國的二十幾年間，中華文化復興的大旗，讓藝術家以「抽象」、「寫生」、「靜物」及「人物」直接或間接的回應與回避。1971 年 10 月 25 日中華民國的國際合法行遭否定，文化復興由上而下的政治任務無以為繼。臺灣美術鄉土運動，在民間傳統文化與信仰中，迎來了由下而上的美術運動，朱銘的「太極」[36]及洪通的「靈魅」[37]，臺灣主體文化重要轉向與建構[38]，其靈感正是積累已久且未受政治干預的民間信仰與習俗。

三、美術館內的顯靈與招魂

臺南市立美術館的「亞洲的地獄與幽魂」(Ghosts and Hells: The underworld in Asian art) 特展在臺灣掀起一陣熱議，因為穿蟒服的殭屍爆紅，引來了宗教界的關注，

[36]朱銘本為傳統雕刻師傅，其神佛像的雕刻在業界十分受歡迎，而後向陽英風拜師求藝，踏上探索現代雕刻技法的道路。「太極」系列為朱銘由傳統中提取靈感，並創新形式之作。而朱銘創作「太極」系列之時，正逢「臺灣美術鄉土運動」的浪頭，起初藝術界並不看好，藝評家認為朱銘背離了傳統，棄守鄉土的創作精神。筆者認為朱銘的「太極」系列，在內涵上並未背離儒釋道的傳統，反而精鍊的提取了該傳統的精神，並「融鑄」西方極限的形式技法，不論精神與形式都屬「傳統開拓現代」的上乘之作。延伸閱讀，請參閱：楊孟瑜，《刻畫人間 - 藝術大師朱銘傳》，臺北市：天下文化，1997。林振莖，〈展覽．場域 - 回看朱銘 1970 年代的藝術現場〉，《展覽與時代：藝術展覽研究與臺灣藝術史》，臺中市：國立臺灣美術館，2020。頁 164-185。

[37] 洪通原為廟公與乩童，後向妻子跪求，允其專職創作。洪通的創作色彩絢麗且極富想像力，內容多有人物、連體人物、生物的孿生體、人與運輸工具孿生體、鳳凰、鳥類、宮廟建築、植物、大樹及圖像字體。洪通稱其創造力來至靈界，因洪通與朱銘在「臺灣美術鄉土運動」中被視為開端，洪通的素人藝術家身份引發爭論。圍繞著「素人」能不能稱藝術家，各類意見紛陳而至，洪通最終不堪其擾，選擇斷絕與外界聯繫。當時主要觀點是「原生藝術」(Brut Art) 的創作者不能直稱「藝術家」，因為沒有系統與學院的教育。研究者認為以當代的語境來說，洪通其實最接近當代「藝術家」祭司的狀態。且「素人」(Amateur)一詞應不宜再用，而可用「自學」(Self-taught) 藝術家。延伸閱讀，請參閱：洪米貞，《靈魅．狂想．洪通》，臺北市：雄獅美術，2003。

[38] 朱銘與洪通的創作養成背景差異巨大，但因與臺灣的鄉土緊密的連結，且當時二人展覽的時間與地點相近，在文化藝術圈掀起一陣共伴效應。二者創作的內容與形式，迄今仍影響著臺灣藝術的發展方向。

意指公共空間不宜展出「怪力亂神」的內容，與舉出相反意見的觀眾，在網路上彼此爭論不休。同時間，因為想入館參觀的民眾數量，隨著爭議發酵越顯增加，館方甚至需進行入館人數總量管制，人群排著冗長隊伍等候進「美術館」的景像，讓人感到不可思議。2022 年的「亞洲的地獄與幽魂」特展並非由南美館首策劃，而是法國凱布朗利博物館（Musée du quai Branly）2018 年的展覽，其西方視野中的東方冥界，非純然地方觀點，而較傾向東方主義中的想像與再現。相較而言，2020 年臺南市立美術館策劃的「向眾神致敬 - 宮廟藝術展」[39]，將傳統信仰美學與當代藝術進行對位，重塑當代美術館的框架，便於展現民間藝術的生命力。如許淑真《Love Mapping》【圖三】的創作，開展與新住民阮玉明(越南籍)的關係美學，阮玉明是彰化縣和美鎮嘉犁里的「女子八家將」成員，藝術家許淑真也裝扮成八家將，並對比二者上粧前後的影像，以及用中文與越文，並在彼此手上寫下相對的字，如許淑真的手寫「我是許淑真，和阮玉明小姐，希望有一天相約去越南。」阮玉明則相對的寫下相同的心願。更者，侯俊明的《符籙蒐》系列【圖四】與傳統的符籙、符咒、符令及神禡，產生形式與內容的混血，「真心誠意欣賞自己寵愛自己」、「速速清除屯積雜物」、「奉大雕王勒令：狀陽、鎖精固腎、粗大持久、勇猛無敵、硬中硬、強中強、九九九」，千年的符咒傳統與當代語境的融刻。再如，陳義郎的《八家將》系列【圖五】，以超現實手法表現將官本身的特質，雕琢如火燄般的虛實之像。雖「亞洲的地獄與幽魂」特展中也增加了臺灣藝術家的作品，但其連貫性較不一致，畢竟「亞洲」的地獄與幽魂數量與種類龐大。

不過，以臺南地方作為當代美術館「返魅」的根據地是有脈絡的，2017 年蕭壠文化園區的「近未來的交陪：蕭壠國際當代藝術節」[40]承先啟後，掀起另一波臺灣美術鄉

[39] 展覽簡介：「自十七世紀左右，臺灣因明朝海禁鬆弛，人民出海貿易及歐洲海權國家如葡萄牙、西班牙及荷蘭來臺墾殖等原因，大量漢人來臺開墾，同時將閩粵地區的民間信仰帶入臺灣，漸漸形成了儒釋道融合及結合在地的民間信仰，其背後所蘊含的信仰源由及分香體系，更是極其多元。臺南為臺灣早期城市的行政中心，人口聚集，造就宮廟文化繁盛發展，至今仍為全臺之最。宮廟雖為民眾信仰所在，隨著歷史發展，凝聚社區人群，兼具經濟、文化、社會、習俗等功能。宮廟的建築與裝飾，經過傳承與創新，藉由視覺影像傳遞出民間信仰中潛藏的敦睦人倫、教化人心的價值。因此本展將焦點置於因宮廟發展出的視覺藝術形式，探討由傳統至當代的歷程中，民間信仰的藝術，如何因應臺灣社會文化的變遷而推陳出新，進行永無止盡的對話。」潘襎總編輯，《向眾神致敬：宮廟藝術展》，臺南市：臺南市立美術館，2020。

[40] 關於展覽的介紹：「當代藝術與民間信仰的文化祭可以碰撞出什麼樣的火花？歷經兩年多的田調、編輯、論壇的準備，『近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節』，從臺南的『交陪境』傳統出發，著重於三個層次的當代交陪：創作中的技藝方法、儀式中的互動方法、政經結構中的自我組織方法。這三個層次方法，不只指向民間藝術的純粹技法和美學，更希望讓參與的觀者重新體會一種歷久彌新的『做的方法』、『使用的方法』與『生活的方法』，以呈顯出有別於西方美術的聯境、友境、交陪境精神。」上文出自：龔卓軍，〈2017，給我一個交陪境！〉，《近未來的

土運動。總策展人龔卓軍提出了「交陪」美學：

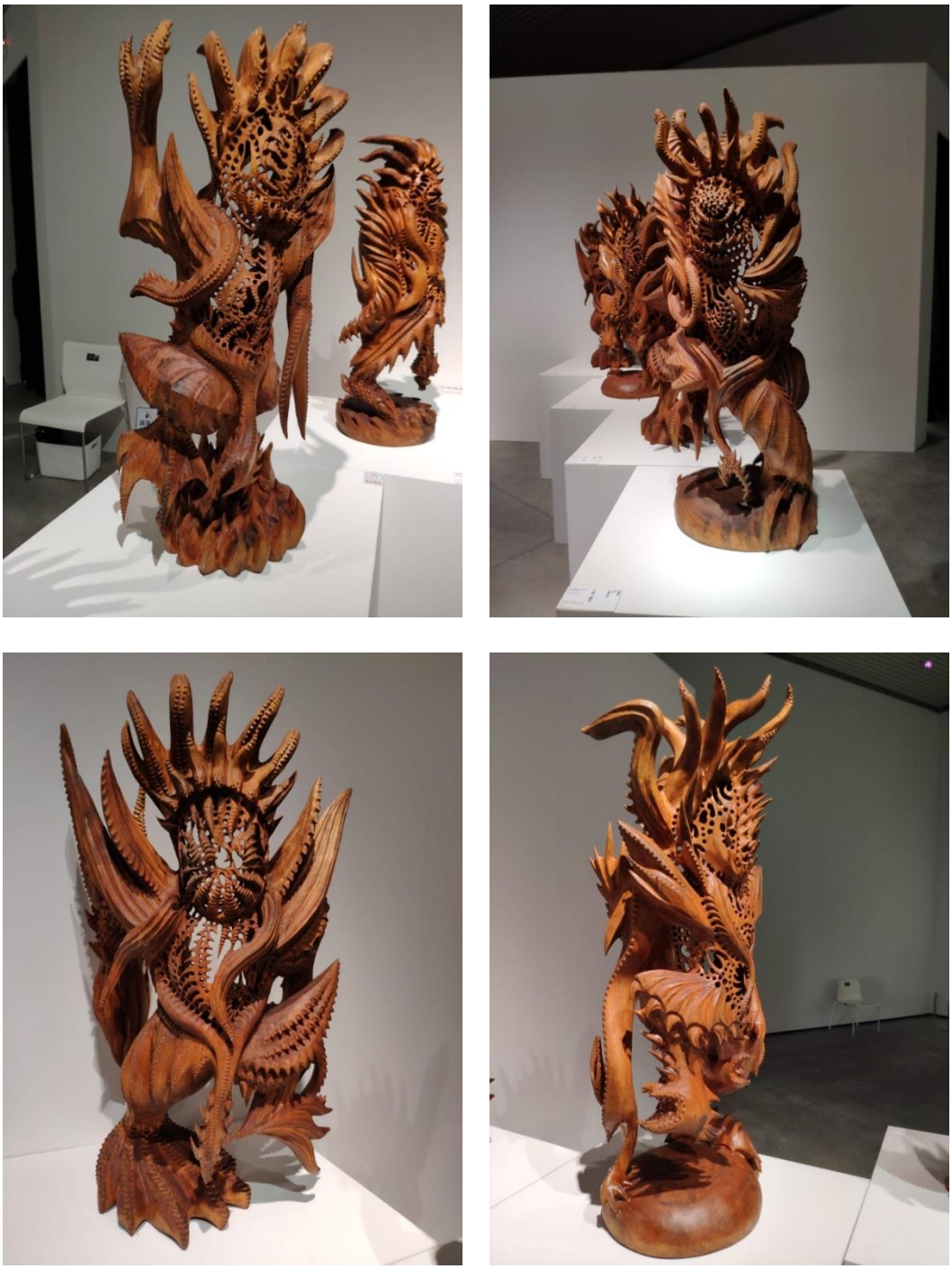
> 一般文史研究對於「交陪境」的定義，是自清代以來的地方社區寺廟，如「街廟」、「祭祀圈」、「以一個主祭神為中心，共同舉行祭祀的居民所屬的地域單位」，為敬神活動而相互交誼贊助的結盟關係。從這種觀點來看金唐殿的遶境路關圖，可以看出來這是一種精神地理的地圖。不過，上面這種定義，會讓我們認為，金唐殿這類的寺廟好像有一個非常明確的社區範圍與社區意識存在，而社區民眾有義務一定要參與所有「交陪境」內的地緣祭祀活動。這種傳統人類學概念所理解「交陪境」的意涵中，「交陪」是指幾種不同等級的廟宇結盟層次。最表淺的結盟屬於「誼廟」，遇神明聖誕則致贈花圈，以示慶賀；若是深一層的「交陪境」，在每年主祀神的聖誕前夕，各交陪境就會前往祝壽，並設平安宴款待，如遇交陪境廟宇有重修或建醮大事時，交陪境各廟宇就需要襄贊慶典費用，或致贈神桌、燭台、扁額，邀請陣頭、藝閣助陣。[41]

交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節》，臺南市：臺南市政府文化局，2018。頁 16。

[41] 總策展人龔卓軍關於交陪美學更進一步說明如下：「但是，中研院的研究員張珣，在 2002 年提出了不同的想法，她為文指出，臺灣寺廟的「交陪」關係中，具有表演性、政治性、文化資本性的複雜面向，同時，在動態的「交陪」關係中，各廟宇與國家、市場交易產生的協商關係，反而是交陪美學中必須面對的首要問題。她說，如果我們不把「交陪境」的焦點放在「祭祀圈」的人類學傳統概念下，我們就會注意到「後祭祀圈」的影響，也就是廟會活動與經濟實力的展現、政治權力的更迭、文化隱喻象徵、都市脈絡的改變、無政府主義的騷動、精神地理學的遷徙者與移民者、宗教想像的不同聯結都有關係。從當代藝術的觀點，提出「交陪境」這樣的概念，就是從「後祭祀圈」的角度出發，重新思考在 1990 年代的大型宗教文化節與近年觀光化的宗教節慶形式外，當代藝術透過民間宗教文化，積極介入社會、介入文化生產，這是一種嶄新的「交陪」形式。就此而言，我們發現更多的是「交陪」活動中對於創造性的要求。就像金唐殿香科過程中，對於每一個儀式陣頭細節的表現性與文化意涵，對於遶境路線的詳細設計與徵詢，對於各交陪境廟宇交接儀式的講究，使我們反思其中蘊含締造當代社區聯結的特異力量，足堪與當代的關係美學、新類型公共藝術、社群藝術、與社會交往的藝術等等進行深度的美學對話。」龔卓軍，〈2017，給我一個交陪境！〉，《近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節》，臺南市：臺南市政府文化局，2018。頁 16-21。

【圖三】許淑真，《Love Mapping》，複合媒材（超亮麗相紙、DVD）、錄像裝置，2007，高雄市立美術館典藏。圖片來源：研究者拍攝於南美術館「向眾神致敬－宮廟藝術展」，2020年12月10日。

【圖四】侯俊明，《符籙蒐》系列，紙版、油墨、金箔，200x60 cm（單件），2013，藝術家自藏。圖片來源：研究者拍攝於南美術館「向眾神致敬 - 宮廟藝術展」，2020 年 12 月 10 日。



【圖五】陳義郎，《八家將》系列，2010，月臨畫廊提供。圖片來源：研究者拍攝於南美術館「向眾神致敬 - 宮廟藝術展」，2020 年 12 月 10 日。

這次的鄉土藝術運動與 1970 年的「臺灣美術鄉土運動」雖有社政背景的差異，但其本質上仍可見席德進「傳統開拓現代」倡議的延續。探究席德進的創作、書寫與文化主體意識，與臺灣目前美術館「反魅」的趨勢，有脈絡相似之處。席德進認為西方美術史對於臺灣的影響是不可免，且地方的文化與民間藝術，反而可以讓地方美學與西方美學融合，產生新的形式、內容與風格。臺灣美術鄉土運動的開展，也證實了臺灣文化混血的現實。「混血」一詞在殖民時期帶有貶意，混血的程度會影響其權利與義務，因此美洲殖民者對於各類人種混血的比例，分別屬名，以區別階級與法律權利。臺灣當代的文化混血議題，也同樣面對了如何區別主體的問題，比起席德進研究「台灣的民間藝術」時期，顯得更加複雜與困難。在主客文化體間，誰主誰客？或是各為主體？這是臺灣在「後殖民時期」需面對的挑戰。

四、民族主義與返魅孿生體

臺灣原住民的基督教信仰與部落的文化重建有緊密的關係，基督教義延續了原住民的傳統信仰生機，但也破壞了祖靈信仰的核心。「臺灣南島語族文化」的復振，面臨了祖靈信仰與基督信仰的矛盾。因為二者已經內化至部落的制理體系中，也在信仰的空間上形成混血的現實。以政治管理為目的，而將信仰移植統治的地區，從明鄭「玄天上帝」到清康熙「媽祖信仰」的轉變，存在著同樣的脈絡，只因都屬漢人祭祀圈的信仰，且儒釋道屬多神論信仰，互為主體沒有太大的問題，但其中仍有混融的情況。如「亞洲的地獄與幽魂」藝術家侯春廷的《傳遞》【圖六】，陶製紙錢以巨大及空間化展開，在神鬼之間，不論超驗的主體為何？物質的燒化，傳遞至另一個世界的想像，是一看即能感受的臺灣習俗。再如藝術家陳云的《好久不見（系列一）》【圖七】，紙紮的魂身，以日記般的敘述，將此岸未竟的情念，傳遞至彼岸。藝術家蔡佳葳的《香環咒》【圖八】，香鐘上手寫的文字與臺灣宮廟的慶典，喚起經驗與超驗世界的形、影及味覺等集體潛意識。以燒化作為轉化並非漢文化一開始的作法，陪葬品是一開始的習俗，實物的下葬，食、衣、住、行及娛樂，讓千百年後的人，可以一窺當時的文化與工藝。實物陪葬與殉葬的習俗，至漢朝漸以陶塑偶物代替，魏晉時期佛教傳入，也將印度婆羅門教將先人物品燒化習俗引入。唐朝紙品開使普及，但紙質仍厚，無法折成立體狀的物件，而以畫物來燒化。紙紮品到宋代開始成形，因為「玉扣紙」的發明，摺出立體的物品相對容易，宋代後摺紙與紙紮品的燒化，成為漢文化陪葬的習俗大致抵定。不難發現，紙紮品本身就是混血的信仰文化。

臺灣主體文化的建構過程，包括了政治制度、民間信仰、習俗及親屬關係，從十七世紀荷蘭建立近代統治機器開始，除了臺灣南島語族的處境外[42]，臺灣佔多數人口的漢民族，政治制度雖有巨烈變動，民間信仰、習俗及親屬關係，相對穩定與連續。因之，在美術館處理想像的共同體時，漢民族與原住民的「反魅」與「民族主義」的「孿生體」，必須分別處理。當彼此的文化主體性進行解殖與溯源，欲會產生想像的「不同體」，且原住民各族間也有差異的文化主體堅持，原漢間要建立想像的共同體，在政治上是個議題，但在文化上是個難題。陳耀昌的文學作品《傀儡花》[43]則企圖解決此瓶頸，「蝶妹」就是當中的族群「孿生體」，文化「混血」也的確是臺灣解決此衝突與斷裂的可能語境。

[42] 荷蘭東印度公司為了解決平埔族大肚王國的勢力，採用地方議會的模式，分化部落的力量。大肚王國是原住民在臺灣島嶼上，最後一個跨部落的統治實體。明鄭取臺後，大肚王國遭到消滅。17 世紀後，臺灣南島語族面臨了信仰的斷裂外，也面臨了外來治政權的招安與威脅，包括荷治「地方會議」、明鄭「土牛界線 (原漢隔離)」、清治「開山撫番」及日治「理番政策」等。臺灣原住民除了接受漢化外，不然就必須在山地間，斷續遭遇外部政權的侵擾與清洗，間歇的保存殘存的部落文化。

[43] 《傀儡花》小說翻拍成影視作品《斯卡羅》，女主角「蝶妹」是客家人與原住民的混血，能夠使用多種語言與身份，調解族群間的衝突，是小說與影視劇的靈魂人物，但小說和電視劇仍有相當出入。《傀儡花》小說作者陳耀昌說到：「劇中少了一個人，就是蝶妹的愛人，是戲裡社寮工人阿水的弟弟，跟蝶妹是青梅竹馬。阿水弟弟、蝶妹和李仙得的三角戀情，戲中全刪了，浪漫元素不見了，有點不完美。」上述內容引述於陳耀昌專題演講「斯卡羅：尋找 1867 年『羅妹號事件』」，2022 年 12 月 2 號，地點：文藻外語大學公簡廳。延伸閱讀，請參閱：陳耀昌，《傀儡花》，新北市：INK 印刻文學，2016。

【圖六】侯春廷，《傳遞》，陶瓷，尺寸因空間而異，2017，藝術家自藏。圖片來源：南美術館「亞洲的地獄與幽魂」官網。(2023 年 01 月 10 日瀏覽。)

【圖七】陳云，《好久不見 (系列一)》，2012，複合媒材，尺寸因空間而異，高雄市立美術館。圖片來源：南美術館「亞洲的地獄與幽魂」官網，(2023 年 01 月 10 日瀏覽。)

【圖八】蔡佳葳，《香環咒》，2014，手寫於香鐘上之裝置作品，各 150 公分，藝術家自藏。圖片來源：南美術館「亞洲的地獄與幽魂」官網，(2023 年 01 月 10 日瀏覽。)

五、結論

藝術源於儀式的現代理論觀點，班雅明(Walter Benjamin)的先見如先知性預言，其在〈機械複製時代的藝術作品〉(1935) 一文中，即明確界定了儀式性藝術的特徵，也揭示了藝術作品的「靈光」(Aura) 在社會「除魅」發展過成中，將面對消亡的結果，取而代之的是「政治性藝術」。班雅明的靈光消逝論有許面向可討論，也有其時代的特性與限制，但就二次世界大戰後的美術館的發展來看，仍具有參考價值。二戰後歐美的現當代美術館，紛紛以進步化之姿，盤點與建立西方藝史觀。西方藝術的技法與觀念，形成一條綿長的脈絡，由後現代、現代、印象派三期、現實主義、浪漫主義、新古典、洛可可、巴洛克、文藝復興、中世紀藝術乃至希羅時期藝術。亞洲各地的主體文化，隨著二戰後脫離殖民政權獨立後，方得以自主發展。亞洲美術館做為後發者，但仍深受殖民文化的影響，西方的藝術史與美學思想，在亞洲美術館的自我解殖過程中，仍是不易越過的門檻，文化的主體性建立不易。

始於 1970 年臺灣美術鄉土運動，以「傳統開拓現代」建構了臺灣美術的新篇章，2017 年蕭壠文化園區的「近未來的交陪：蕭壠國際當代藝術節」承先啟後，復振臺灣的民間藝術，並提出了「交陪美學」，作為抵抗西方美學史觀的地方姿態。臺南市立美術館 2020 年「向眾神致敬 - 宮廟藝術展」及 2022 年「亞洲的地獄與幽魂」，以臺南作為這波「返魅」的輻射中心，不讓人意外，臺南正是臺灣建構「混血」主體文化的起點。「以混血的傳統開拓當代」或是「以混血的傳統開拓後殖民」，是臺灣主體文化的問題意識，也是面對亞洲後殖民的方法論，以及臺灣當代美術館「反魅」轉向的集體潛意識。

「混血的傳統文化」的論點，是本論文想像凝視之角度與視野，其核心源於席德進「傳統開拓現代」的倡議。而因為當代與後殖民產生新的問題意識，臺灣主體文化的政治制度、習俗、民間信仰及親屬關係，無法用單一的民族或文化詮釋。不論是漢民族、南島語族及新住民，其傳統文化「混血」的情況各不相同，是臺灣面對後殖民無法繞開的現實。而混血的傳統文化，仍需依各文化的歷史軌跡，進一步的研究與發掘，不以相互抵消與對抗為本論的觀點，並期待在之後的研究中，繼續揭顯臺灣島嶼上混血文化之纏繞與燦爛。

藝術進駐與地方性的關係層疊：以蕭壠國際藝術村為例[1]

國立中興大學台灣人文創新學士學位學程助理教授
洪鈞元

一般而言，我們常以「藝術進駐」(artist-in-residence)來詮釋藝術家透過場域介入，進行社群互動或空間觀察的一種「駐地」創作特質。而這一塊特殊領地，則是稱為「藝術村」(artist village)。顯然藝術家於藝術村所扮演的角色，有別於創作者在自身個人工作室的創製慣性，其中更強調他們進入當地的文化體驗後，所轉譯而成的美學語境，如何利用嶄新的眼光來進行回應與擴張。換言之，藝術家作為一種他者身份的觀察，反映出介於主觀與客觀角色互換下的特定位置。1990 年代後期的台灣開始發展藝術進駐計畫（ artist-in-residence ）與藝術村（ artist village ），許多台灣藝術家因為參與了在國內外的藝術家進駐計畫，而體驗了不同於在個人工作室中與自己的作品獨語的藝術創作經驗，也有許多國際藝術家來到台灣，展開其駐地創作計畫。由於藝術家進駐計畫的過程中的進駐（ placement ）與位移（ displacement ）的狀態，引發了其對所介入的社群與空間的敏銳觀察及對藝術家在一個其背後更廣大的社會文化脈絡（ socio-cultural context ）所扮演的角色、文化認同、跨文化經驗等議題的反省，90 年代後期在台灣還未普遍發展藝術進駐計畫與藝術村之前，這樣的反省呈現在一些藝術家在參與海外的藝術進駐計畫的作品中。[2]

坦白說，筆者與藝術村，或者更精確的說，以藝術進駐作為創作模式的工作方法，事實上次數並不多。截至目前為止，也僅有 2005 年台中二十號倉庫，以及 2020 年蕭壠國際藝術村兩處駐村創作經驗。相較於過去，這十多年來台灣的整體藝術進駐辦法更為成熟與組織化，也拜資訊社會的快速進步，藝術家於國際間的交流更趨便利，筆者於蕭壠國際藝術村的進駐經驗，與在台中二十號倉庫駐村時期有著相當顯著的差異。尤其關乎到藝術家創作的住宿與經費等實質層面，蕭壠國際藝術村提供了相當友善的環境，另一方面，在創作經費之外，更完善的補助每位駐村藝術家充裕的生活費用，讓藝術家得以在駐村期間，毫無顧忌的投入於創作之中，並且，在最後的展覽呈現上，蕭壠國際藝

[1] 原文〈國際藝術村的風格與展望 - 以藝術家的角度分析〉預計刊載於蕭壠國際藝術村十週年成果專輯，(臺南：臺南文化局，2023)。

[2] 董維琇，〈藝術進駐計畫──當代藝術家的美學漫遊〉，《美學藝術學》，期四(2009 年 7 月)：頁 185-186。

術村的展覽人員在軟硬體的後勤支援亦具備專業素養。因此，在前述條件之下，使藝術家的駐村創作更能達成理想的模樣。就此看來，作為一處強調國際視野與交流的藝術村而言，確實是讓人嚮往的地點之一。相較之下，十多年前的台中二十號倉庫駐村經驗，對於筆者而言，則是一個提供自己跳脫過去學院學習的同溫框架，與各地而來的藝術家交流中，從中獲得更為開闊的視野與藝術刺激。亦可視為筆者進入藝術場域實踐的初出茅廬之處。此外，長年關注藝術介入空間議題的學者董維琇，曾於〈藝術進駐計畫─當代藝術家的美學漫遊〉(2009)一文中，對於筆者當時作品進行如下的描述：

> 自 2005 年起於台中二十號倉庫進行進駐計畫的洪鈞元，在進駐於忙碌的台中後站都會區的二十號倉庫過程中，許多他在此期間所接觸到的藝術家、觀眾與事物，使他的作品像是處於擾攘生活中的一種詩意的凝視，一種「緩慢的語言」，2006 年《想說個故事—是帶有詰問本質的敘述》錄像裝置系列創作中，風格唯美的影像本身敘述著游走於工作室內外的心情記事，讓觀者的思緒得以在其中自由的想像與串連。[3]

就此看來，當時的創作較為聚焦自身對於影像美學的感性詮釋，未因為藝術進駐的關係，而將創作視點圍繞於駐村場域於人文地理上的互動關係，較為貼近一種藝術村提供免費工作室，鼓勵了當時資源較為匱缺的年輕藝術工作者，得以進行自我實踐的重要機會。另一方面，台中二十倉庫因為隸屬於文建會(現文化部)，相較於其他的鐵道藝術村而言，具備更多國際交流的互動契機，藉以提升駐村藝術家的國際眼光。時至今日，藝術村的機能已經有別於過去作為藝術家工作室的另翼延伸，而是漸次成為關照地方的某種文化擴延。換言之，就如同段義孚(Tuan Yi-Fu)的看法，他認為透過人類的感知和經驗，我們得以透過地方來認識世界。這種聯繫與依附感，乃是地方做為「關照場域」(field of care)觀點的基礎。他透過與空間的對比來定義地方，發展出一種以行動與移動做為開放場域的空間意義，地方則是牽涉了暫停(stopping)和休憩，以及涉身其中。[4]

此外，藝術村做為藝術實踐的意義，並不僅是創作體現的基地，而是一種做為另類歸屬的「類家」之地。舉例來說，紀凱淵的駐村經驗遍及世界各地，但真正使其意識到文化衝擊而轉向進行「乞龜」符號的置入，則需要從他在紐約駐村時，所創作的行為藝

---

[3] 董維琇，〈藝術進駐計畫──當代藝術家的美學漫遊〉，《美學藝術學》，期四(2009 年 7 月)：頁 189。

[4] 蒂姆．克里斯威爾(Tim Cresswell)，王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》(Place：a Short Introduction)(臺北：群學，2006)，頁 14-15。

術作品〈米糕龜〉(Sticky Rice Turtle, 2010) 開始。這件作品以小型的竹器編製成傳統米糕龜的龜型骨架，鋪上糯米後進行「分食」。此一互動行為根據藝術家的看法，他認為：「『分食』，一直是乞龜文化裡的精隨，以共享的方式將平安龜分送給大眾吃。而這就涉及到『與他人的關係』，透過吃 / 接觸而產生。」[5]延續著此創作精神，2017 年紀凱淵開始進行他的「地方三部曲」系列 (2017-2022)，而系列最終曲的作品，則是於蕭壠進駐時完成的個展「灰藍公路」(2021)。

此個展中，藝術家的錄像作品〈穿越與流逝〉(2021-2022) 的投映銀幕，延續保留了筆者於前一年駐村創作時的巨型木作載體，紀凱淵在創作裝配上加以延伸與擴張，另外安置了一個猶如懸空的島嶼模型，呈現出南方特有的沿海風光。錄像投映的影像內容，除了借用大量空景鏡頭之外，更進一步的去除色彩，以黑白影像的基調，哀悼著對於某種時空關係逝去的憂傷隱喻。紀凱淵在駐村期間，以機車做為移動工具，探訪與田調北門、學甲、七股等鹽分地帶的人文地景。然而這樣的身體體驗，牽動著藝術家轉譯為抒情語調的創製表徵，並且帶有強烈的詩意情境，猶如吳潛誠地誌詩 (local-descriptive poetry) 的概念一般，設想著地方區域的地誌書寫。所謂的地誌詩具備三個主要特質：

一、描述對象以某地方或區域為主，如特定鄉村、城鎮、溪流、山嶺、名勝、古蹟，範疇大抵以敘述者放眼所及的領域為準，想像奔馳則不在此限。
二、須包含若干具體事實描繪，點染地方特徵，而非書寫綜合性的一般印象。
三、不必純粹為寫景而寫景，可加入詩人的沉思默想，包含對風土民情和人文歷史的回顧、展望和批判。[6]

地誌詩的書寫可以展現詩人對於土地的不同情感反應，如漠視、鄙夷、認同、肯定、觀護、憂慮、傷心等，同時也得以彰顯並建構本土區域的當地特性。[7]就此看來，藝術家做為藝術進駐的創作主體與文化擴延，在田野調查的過程中，無不是藉由前述精神進行個人的感官實踐。或者我們可以這麼說，透過地方介入的身體體驗，「藝術家 / 詩人」成為一種於藝術進駐中所誘發出的身份轉譯。因此，我們在歷屆的駐村藝術家中，在他們的創作實踐裡，得以看見具有相當大的比例具備這一類的詩性特質。不過，值得注意

[5]紀凱淵，"簡論【米糕龜作品】" ，http://ny-artwork.blogspot.com/2010/06/blog-post_27.html (民 112 年 3 月 16 日)。

[6] 吳潛誠，《島嶼巡航：黑倪和臺灣作家的介入詩學》臺北：立緒文化事業有限公司，1999)，頁 83-84。

[7] 吳潛誠，《感性定位：文學的想像與介入》(臺北：允晨文化實業股份有限公司，1994)，頁 58。

的是，誠如許家維於〈和平島故事〉(2008)創作概念中的提問：「透過地方記憶的再生產，如何避免再度成為另一種官方記憶？」[8]也就是說，藝術家在藝術進駐之時，因為進入地方與介入地方，難免進行大量的場域踏查，進而透過搜集、彙整，重新組織並將此檔案美學化再生產。於此同時，如果創作者落入大量地方資訊的記憶中，則容易成為另一種官方論述的傳聲者，而削弱藝術家作為此記憶經驗轉譯的重要位置。因此，筆者身為一位藝術工作者所要強調的是，或許我們可以再進一步思考如何回應所謂的「地方感」。

談及駐村時對於地方感的對應時，筆者想先借用段義孚提出的「逃避主義」(Escapism)概念，人們對於自身所在環境歸屬感的立場。他指出：「在現實面前，人類本性的軟弱一覽無遺，人類只得屈服並適應於環境的壓力，並從人類創造的地方模式或秩序中尋求安慰，而人類早就熟悉了這種模式或秩序。」[9]換言之，蕭壠在現實層面對於藝術家的支持，事實上強化了創作者在創作心境上的條件，並且更自在的投入地方文化的探索，並且重整自身的歸屬與秩序，而不是在僅有的 90 天駐村時程裡，過度壓縮且自我強迫的進行藝術生產。據此，也促使藝術家的全心投入，可以真正的達到一種「置入」(place)的意義。根據蒂姆・克里斯威爾(Tim Cresswell)在《地方：記憶、想像與認同》一書中對於「地方」(place)所主張的說法：

> 我們一再見到，地方是經常使用於日常生活言談中的字眼。所以，地方的意義有如常識，關於地方的假設也被視為理所當然。許多這類日常用法，連結了社會階層和空間區位與配置。某人可以「安置在她的地方」(put in her place)，或假定要「曉得他的地方」(know his place)(譯按：知本分、明進退的意思)。我們被告知，「有適合所有事物的地方，一切事物都各得其所」(a place for everything and everything in its place)。地方的這些用法，暗示了地理地方與有關規範行為的假設之間，有很密切的關連。[10]

如前所述，place 在作為動詞時亦有置入、安置之意，例如在區域地理學與作為人的身份想像的框架裡，在現今依據地方規範來產生秩序的律法邏輯之下，非法移工不斷的被

---

[8] 許家維，〈錄像，敘事體的再思考—從安娜桑德爾斯電影公司到異質敘事體〉(未出版之碩士論文，國立臺灣藝術大學，民國 99 年)，61。

[9] 段義孚(Tuan Yi-Fu)，周尚意、張春梅譯，《逃避主義：從恐懼到創造》(Escapism)(臺北：立緒，2014)，頁 29。

[10] 蒂姆・克里斯威爾(Tim Cresswell)，王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》(Place: a Short Introduction)(臺北：群學，2006)，頁 163。

認定為「越界」與「不得其所」，其身份價值也因為政治不正確而被驅離。克雷斯維爾也觀察到，在眾人群居的地方中有一類龐雜多樣的局外人（Outsider），因為無法符合地方、意義和言行之間的預期關係，因此被定義為「不得其所」的一群人，例如瘋子、吉普賽人、兒童、政治抗議者、非白種人、同志、雙性戀者、遊民、娼妓、身心障礙者等。[11]然而，這些不得其所之人，其實明顯隱含著身份階級或國族人種等外顯的差異。

近一步來說，所謂的「地方性特質」，克里斯威爾借用約翰．阿格紐（John Agnew）「有意義區位」（a meaningful location）所指涉的三個面向：以區位（location）、場所（locale）與地方感（sense of place）進行論述。一般來說，我們日常用語裡指涉某人某物於「那裡」或「這裡」，就是常見的區位概念，而客觀性的地理座標，亦是此概念的經常性用法，場所在阿格紐的看法中，指向一種社會關係中的物質環境，例如大樓、道路、公共空間。除此之外，想像的物質環境亦具備相同意義，例如文學作品哈利波特小說中的霍格華滋學院，也有使小說得以展開的房間、樓梯和隧道等想像的空間。[12]而「地方感」，則是人與地方關係中的情感依附關係，例如段義孚強調：「對於地方的『感覺』，得花上較長的時間才能獲得。這種感覺多半是在好幾年間，日復一日重複著轉瞬即逝且平淡無奇的經驗而形成的。」[13]根據這樣的說法，或許也可以將「地方感」看成海德格所談的「棲居」（Dwelling）觀念，海德格將棲居觀念，藉由天地人神的四重性（fourfold），探討築造（Building）對應出空間的場所性。過去人們在進行空間築造時，會貼近各種個體使用經驗的部署，而築造本身即是一種棲居動作，例如了解日常生活中如何進行休憩、炊事等活動，進而將家屋空間進行空間劃分的做法，廣泛地說，亦可將橋樑、道路這類具功能性的場所納入棲居的範疇。這亦是海德格所強調的，棲居不僅是人們活動的場所，更是人作為在世存有（Dasein）的方式及特徵。

然而，這類由「地方」轉向「棲息」概念的創作，似乎也反映在作為「間接外人」的駐村藝術家身份之中。據此，藝術家陳家翊，則將此經驗投向自然生態的情感語境。個展「風吹過才感受到你的存在」（2021），藝術家以人文的角度切入，重組並融合了人造、自然及時間的影像，還原樹葉茂密的樣貌，搖晃的樹蔭是風吹過的痕跡，乘載著記憶的重量。以沉浸式的手法呈現空間感知與記憶，彷彿將風引入了室內，呼應著佳里糖廠它的重建歷史、土地記憶及生命存在的軌跡，與在地不同的想像面貌相互交織著。

---

11 同註 10，頁 165。

12 同註 10，頁 15。

13 蒂姆．克里斯威爾（Tim Cresswell），王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》（Place: a Short Introduction）（臺北：群學，2006），頁 80。

[14]在這次個展的作品當中，可以很明顯地感受到，藝術家延續過去經常使用自然材料對應人工物件，並且呈現出戲劇化的場域氛圍，讓我們在觀看作品的同時，作為客體的觀者，反向的在此情境佈局中，凸顯藝術家面對創作媒材的主觀體感，並且細膩的感知自然物件裡從視覺、觸覺，甚至嗅覺的奇幻迴盪。這一類的棲息，不僅是地方記憶的再探，而是擺脫知識生產邏輯的純粹感性，以一種身體關懷的視野，詮釋了藝術家駐村期間所進行的藝術實踐，事實上是相當多元與彈性。

就此看來，藝術進駐絕不僅是藝術家作為地方知識再生產的方法之一，當然在今日諸多作品強調藉由田野調查、檔案探索或歷史溯源的脈絡之下，藝術進駐便成為這類工作方法的重要基地。但反過來說，許多從自身生命經驗探勘，並進行價值搭建的創作者而言，藝術進駐則是提供了藝術家得以跳脫有限框架的場域越位。以筆者自身的經驗而言，於蕭壠駐村期間，正逢「你是哪裡人」系列（2019-2020）創作的關鍵尾聲，即便進入另一個陌生場域，但當時對於駐村的創作想法，仍舊期待可以將系列作品交織進駐經驗，進行最後影像創製的動態整合。於是讓我思考到，藝術村成為「地方片場」的可能性。據此觀之，作品〈我與母親的民國六十四年〉（2020）有別於同系列創作，對於拍攝場景的彈性更為限縮，但也因此從有限範圍的場景探勘過程中，面對自身影像組織能力的提升與強化，有著相當正面的意義。作品中，除了搜尋佳里地區的合適場景外，最北邊曾經前往到東山區的東原老街，而在這些場域的探索中，藝術村成為這件作品的發射台，並且為牽動著作品表現的重要設施。除此之外，也因為嘗試作為地方片場的思考，將創作腳本進行適度調整，對應國立北門高中、佳里區子龍里、鹽水永成戲院等具有歷史意義的重要場域，進而組織出一部遍及北台南景觀的錄像作品。另一方面，筆者將之思考為地方片場的可能性，除了台南自身人文地理的特殊性外，則是蕭壠的腹地廣大，而作為藝術家駐村工作室的糖廠桁架倉庫，也相當適合進行室內搭景作業，在這些條件之下，更凸顯了蕭壠藝術村在自身條件上的跨域優勢，在現今視覺藝術家紛紛投入更大規模的動態影像創作之下，未來或許亦能成為南部影視創作的重要基地之一。

最後，許多人常提及「越在地越國際」，事實上，在現今數位資訊平台的高速脈衝之下，人們很難不與國際接軌，或許台灣在藝術發展的歷程上，因為過去地緣政治的諸多因素，形成所謂的「滯後」（belatedness）現象，根據查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）的看法：「『滯後』問題指向歷史的重複和再認知的問題。如果一個前—後關係概念構架

[14]陳家翊，" 風吹過才感受到你的存在" ，https://soulangh.tnc.gov.tw/site/exhibition/joi4y19kSTY6MAZQkmDlJQ../GExLs5lWzAI7sqt2R9Hwzw..（民 112 年 3 月 21 日）。

的場域中，發生了一件同另一件事相似的事情，那麼後發生的這件事情即被視為『滯後』。」[15]不過隨著資訊科技的進展，這樣的情況已經不太會出現。另一方面，藝術村執行團隊本身對於國際化的積極性，已經反應在許多成果上，蕭壠確實已具備完善的國際藝術村特質，亦執行了相當多理想的交流計畫。所謂的「在地」或「地方」意義，其實伴隨著世界各地藝術家的進入，早已進行了多次的重組與再生，筆者認為過度的在意，反倒框限住藝術特有的彈性與繁殖。再者，有別於都會型的藝術進駐機構，位處於台南市交通樞紐有一定距離的蕭壠，或許更能在這樣的地方條件中，打造出屬於自身獨特語境的國際級藝術村，形成一處讓藝術家可以深刻體會「逃避主義」式的藝術應許之地。

[15] 查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty），張頌仁譯，《後殖民與歷史的詭計：迪佩什．查卡拉巴提讀本》（上海：上海人民出版社，2013），頁 3-25。

台灣藝術史研究學會
TWAHA Taiwan Art History Association

懇請支持台灣藝術史的研究社群！

誠摯邀請所有關心台灣藝術及藝術史的朋友，共同加入我們的行列，透過捐款支持我們的理念與行動。因為有您的付出及參與，這個聚焦於在地美學實踐的研究社群才能日漸茁壯，為台灣藝術故事的發掘、本土文化價值的推廣奉獻心力。

【捐款方式】

您可親至台灣藝術史研究學會以現金捐款，亦可選擇匯款或轉帳捐款，本會帳戶設立於中國信託江翠分行(代號：8220576)，戶名：「台灣藝術史研究學會」，帳號：「576-54038310-6」，捐款完成後請將匯款收據或轉帳明細掃描(或提供匯款帳號末5碼)寄至 twahaservice@gmail.com，並於郵件中註明捐款者姓名、聯絡電話及收據寄送地址，如需開立抬頭為公司行號之收據，請註明公司全名及統一編號。

您捐贈的每一筆款項，學會均會開立捐款收據，並頒給感謝狀乙紙，以表達我們由衷的感恩！

【有關捐款抵稅】

台灣政府以減免稅款的方式鼓勵國民熱心公益，依所得稅法規定，納稅人在申報所得稅時，如採用列舉扣除的方式，即可將年度內對於教育、文化、公益、慈善機構或團體的捐贈，自其所得總額中予以扣除。

【理事長】

黃智陽

【秘書長】

邱琳婷

【常務理事】

廖新田　白適銘

【理事】

余青勳　李思賢　林以珞　姜麗華　施慧美

陳曼華　賴明珠　董維琇　鄭政誠　龔詩文

【常務監事】

胡懿勳

【監事】

盛　鎧　蒲浩志

【執行秘書、學會助理】

陳智菁　楊書捐　葉婕綾

【聯絡地址】

220 新北市板橋區文化路二段 242 號 6 樓

(橋藝術空間)

【電子信箱】

twahaservice@gmail.com

【學會網站】

http://www.twaha.tw/

【臉書專頁】

https://www.facebook.com/TaiwanArtHistoryAssociation/

【台灣藝術史研究學會通訊 2023 年 4 月第十四期】

主　　編：邱琳婷

執行編輯：葉婕綾

封面設計：饒珉慈

特別感謝

封面圖像由林磐聳教授無償提供，感謝慷慨贊助！