

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系

碩士論文

藝術介入社區之新類型藝術行動

New Genre Art Action of Art Intervention in
Community



研究生：姚佩青

指導教授：陳泓易

中華民國一〇二年六月

藝術介入社區之新類型藝術行動

【摘要】

前衛藝術脫離純粹美學與「手製」領域，強調藝術藉由語言揭露並建構現實。當代藝術創作的形式沒有所謂統一的風格，不僅創作手法多元混雜，可用來創作的媒材也是包羅萬象，「多元、去中心化」是後前衛藝術的最大特徵。資本主義將人際關係幾乎變成標準化的人工製品，關係美學認為藉由藝術可以避免資本社會中商業化的可預期性，若藝術能夠探討人與人之間的關係縫隙和社會本質，人們便能學著用更好的方式生活於世界。

都市發展使密集的人群產生連結性的藝術實踐，以大眾所能理解的基底為主所產生互動、貼近使用者的新類型公共藝術應運而生。藝術不再被限制於精英的小眾，講究的是如何將現實包裝呈現，而拉近藝術與人群、將藝術的空間場域延伸至群眾生活領域的公共藝術因此逐步發展，直至當代，公共藝術已發展成爲以涉入或改善現實生活爲主的對話、參與、議題式的創作類型。

本文以文獻探討的方法研究涵蓋前衛、後前衛藝術及關係美學概念的參與式創作之歷史脈絡及其理論背景，並探討新類型公共藝術，研究台灣北回環境藝術與樹梅坑溪藝術案例。在實務上，選擇位處偏鄉邊陲的瑞里作爲案例，該地區民眾曾歷經北回歸線環境藝術行動洗禮，藝術家駐村活動在社區注入活力，當北回歸線環境藝術行動後，社區民眾開始推廣茶藝，當地的瑞里國小也積極推動「用心尬創藝，瑞里向美走」藝術行動。除了整理台灣茶藝發展的歷史源流之外，研究者以藝術教育工作者的身分透過參與觀察的研究方法，介入並紀錄瑞里的新類型藝術創作實踐，探究其過程與意義。

研究過程中發現以在地草根地理中的歷史人文、故事記憶、自然生態、人際生活作爲創作的元素，透過社群、拼貼、混雜、對話、互動、關懷的藝術表現手法，能讓參與的教師、學生、民眾在形塑藝術創作過程中，尋找出在地空間與人文的內爆力量，藉由感受認同土地的動態過程，使人文情懷能夠改變參與者的生活態度。

關鍵字：前衛藝術、關係美學、新類型公共藝術、藝術與生活

【Abstract】

Avant-garde art departs from pure and “hand-made” aesthetics, it emphasizes that art expresses and builds reality by languages. There is no unified style in the forms of contemporary artistic creation, the techniques are diverse and the media is all-embracing. “Diversity and decentralization” are the most significant characteristics of Post Avant-garde. As capitalism has turned interpersonal relations into standardized artifacts, according to Nicolas Bourriaud’s Relational Aesthetics, he believed that art could prevent the predictability of commercialization in capitalist societies. If art can examine the relation gaps and nature of societies between human beings, people may learn a better way to live in the world.

Urban development enables the crowd’s art practices to be connected, and Relational Aesthetics, which is understandable, interactive and close to the users, is emerged. Art is no longer limited to the minority elite, random and temporary artistic groups are formed based on various kinds of relations. Relations make arts and people closer, and conversations, participation and issues related to or improving real life, will have a profound effect to public art by extending artistic spaces to people’s life.

The method of Literature Review is adopted in this essay to analyze the inheritance and transformation of creation styles from Avant-garde art to New Genre Public Art, and to investigate the evolution and development of the relation between arts and life during this period. The Objective of this research is to study the history of New Genre Public Art and discover its rationality in the arts.

Study the cases of “A Culture Action on Tropic of Cancer” and “Environmental Art Movement at Plum Tree Creek” in Taiwan. Practically, the researcher took Rueili as an example. Residents in Rueili ever took part in “A Culture Action on Tropic of Cancer”, artists’ living in the village energized the community. After the culture action, residents started to popularize tea art. In the meantime, The team of Rueili Elementary School carried out the art move named ”Creating Graceful Art by Heart, Rueili Goes toward Beauty”. In addition to researching the history of tea art in Taiwan, as an art educator, the researcher recorded the process and the meaning of New Genre Public Art in Rueili by means of participation, observation.

The art movement in Rueili concluded elements of creation such as humanity, history, stories, memories, nature, ecology, human communication and life. The art creation is presented by social grouping, collage, mix, conversation, interaction and concern. All the teachers, students and populace who took part in the movement found out the power between local space and humanity and their living attitude were changed during the process of feeling the development of identification toward their hometown.

Keys words: Avant-garde Art, Relational Aesthetics, New Genre Public Art, Art and Life

目 錄

中文摘要	I
英文摘要	II
目錄	IV
圖錄	V
表錄	X
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究方法與限制	2
第三節 名詞定義	3
第二章 藝術創作形式的遽變—從前衛到當代	7
第一節 前衛藝術的期望與瓦解	7
第二節 關係美學--藝術呈現遭逢的狀態	20
第三節 新類型公共藝術探討	28
第三章 公共藝術的新創作呈現模式	43
第一節 北回歸線環境藝術案例研究	43
第二節 樹梅坑溪環境藝術案例研究	59
第三節 根莖式聯結—環境藝術	72
第四章 新類型藝術行動在瑞里	78
第一節 台灣茶藝發展源流	78
第二節 茶會在瑞里	92
第三節 瑞里國小新類型公共藝術創作	103
第五章 結論	121
第一節 藝術創作的轉變	121
第二節 近年來台灣公共藝術形式之反思	125
參考文獻	129

圖錄

- 圖 3-1-1 阿嬤們打著用農藥桶製成的鼓.....56
- 圖 3-1-2 廟會踩街一景.....56
- 圖 3-1-3 居民與藝術家合力完成社區地圖.....56
- 圖 3-1-4 廟會展演圖56
- 圖 3-1-5 義大利籍藝術家與社區小朋友的音樂互動56
- 圖 3-1-6 社區阿嬤在藝術家帶領下，神情專注的製作陶鈴56
- 圖 3-1-7 竹崎紫雲社區居民製作之陶鈴57
- 圖 3-1-8 藝術家帶領學生認識社區生態圖57
- 圖 3-1-9 瑞里茶會一景57
- 圖 3-1-10 瑞里茶會一景57
- 圖 3-1-11 布袋鎮的小朋友們的臉部彩繪57
- 圖 3-1-12 大林三角里社區壁面所留下的居民生活影像57
- 圖 3-1-13 藝術家郭弘坤與水上大崙社區阿伯共同蒐藏記憶58
- 圖 3-1-14 藝術家盧銘世與義竹東後寮社區居民共同創作的壁面彩繪58
- 圖 3-1-15 慶和軒專屬表演舞台圖.....58
- 圖 3-1-16 社區廣播計畫主持人萬芳.....58
- 圖 3-1-17 藝術家指導太和社區居民製作竹樂器.....58
- 圖 3-1-18 藝術家指導太和社區居民製作陶杯.....58
- 圖 3-2-1 樹梅坑溪.....59
- 圖 3-2-2 樹梅坑溪早餐會.....63
- 圖 3-2-3 流動博物館計畫展覽一隅.....66
- 圖 3-2-4 流動博物館計畫展覽一隅.....66
- 圖 3-2-5 食物劇場準備情形(一)68
- 圖 3-2-6 食物劇場準備情形(二)68
- 圖 3-2-7 食物劇場準備情形(三)68

• 圖 3-2-8 食物劇場準備情形(四)	68
• 圖 4-2-1 茶香與古樂	94
• 圖 4-2-2 縣府中庭茶席	94
• 圖 4-2-3 席間茶敘	94
• 圖 4-2-4 茶席一	94
• 圖 4-2-5 茶席二	94
• 圖 4-2-6 茶席三	94
• 圖 4-2-7 茶會場地入口	95
• 圖 4-2-8 謝明素茶藝師解說	95
• 圖 4-2-9 創意茶點	95
• 圖 4-2-10 聽障生品茶	95
• 圖 4-2-11 茶席一	95
• 圖 4-2-12 茶席二	95
• 圖 4-2-13 林琮偉茶藝師展演	96
• 圖 4-2-14 小小茶藝師展演	96
• 圖 4-2-15 陳淑靜茶藝師展演	96
• 圖 4-2-16 茶席一	96
• 圖 4-2-17 茶席二	96
• 圖 4-2-18 特色燭台	96
• 圖 4-2-19 第一茶席點—王頂茶廠	98
• 圖 4-2-20 第二茶席點—觀雲	98
• 圖 4-2-21 第三茶席點—綠色隧道	99
• 圖 4-2-22 第四茶席點—瑞里蘭園	99
• 圖 4-2-23 第五茶席點—瑞勝木屋	100
• 圖 4-2-24 第六茶席點—村長家	100
• 圖 4-2-25 茶席一	101
• 圖 4-2-26 茶席二	101

• 圖 4-2-27 茶席三	101
• 圖 4-2-28 茶席四	101
• 圖 4-2-29 茶席五	102
• 圖 4-2-30 茶席六	102
• 圖 4-3-1 「用心尅創藝，瑞里向美走」藝術行動願景圖	104
• 圖 4-3-2 「用心尅創藝，瑞里向美走」藝術行動目標	105
• 圖 4-3-3 「用心尅創藝，瑞里向美走」藝術行動方案架構	106
• 圖 4-3-4 日據時期聯絡簿	107
• 圖 4-3-5 改建前校舍圖	107
• 圖 4-3-6 奉安庫	107
• 圖 4-3-7 校史步道	107
• 圖 4-3-8 校史巡禮	107
• 圖 4-3-9 校史陶板製作	107
• 圖 4-3-10 簑衣的製作與使用	108
• 圖 4-3-11 認識前人生活用具	108
• 圖 4-3-12 古厝上的壁畫	108
• 圖 4-3-13 古厝上的木雕	108
• 圖 4-3-14 老厝新生-阿喜的店	108
• 圖 4-3-15 新舊建築交錯之美	108
• 圖 4-3-16 瑞里舊時產業為種植稻米	109
• 圖 4-3-17 以美援麵粉代替工資	109
• 圖 4-3-18 早期迎娶隊伍	109
• 圖 4-3-19 教師合照 VS 早年大校門	109
• 圖 4-3-20 民國 45 年師生合影照	109
• 圖 4-3-21 早期房舍以竹子搭建屋頂	109
• 圖 4-3-22 馬賽克收納盒	110
• 圖 4-3-23 馬賽克貼畫教學活動	110

• 圖 4-3-24 製作手印陶板·····	110
• 圖 4-3-25 馬賽克校史步道創作·····	110
• 圖 4-3-26 親師生創作—螢光漫舞·····	110
• 圖 4-3-27 親師生創作—茶園風光·····	110
• 圖 4-3-28 沿途收集落葉、樹枝·····	111
• 圖 4-3-29 構思創作主題 ·····	111
• 圖 4-3-30 回程順手拾撿垃圾·····	111
• 圖 4-3-31 老師引導創意發想·····	111
• 圖 4-3-32 學生作品「紅唇魚」·····	111
• 圖 4-3-33 學生作品「一帆風順」 ·····	111
• 圖 4-3-34 數位攝影課程研習·····	112
• 圖 4-3-35 實地參與拍攝·····	112
• 圖 4-3-36 認識梅山之美攝影成果展·····	112
• 圖 4-3-37 社群討論與對話·····	112
• 圖 4-3-38 學生作品—讀書樂·····	112
• 圖 4-3-39 學生作品—迎晨曦·····	112
• 圖 4-3-40 學生作品—婦人·····	113
• 圖 4-3-41 學生作品—太空漫步·····	113
• 圖 4-3-42 學生作品—靜夜星空·····	113
• 圖 4-3-43 學生作品—瘋狂舞會·····	113
• 圖 4-3-44 學生作品—花瓶·····	113
• 圖 4-3-45 牛奶盒裝置藝術—烏龜·····	113
• 圖 4-3-46 小書繪本製作·····	114
• 圖 4-3-47 聽雨軒水世界彩繪·····	114
• 圖 4-3-48 瑞里風情彩繪·····	114
• 圖 4-3-49 歡樂童年活力現彩繪·····	114
• 圖 4-3-50 閱讀走廊彩繪·····	114

• 圖 4-3-51 悅讀蛙塘彩繪	114
• 圖 4-3-52 茶藝師指導泡茶	115
• 圖 4-3-53 茶席布置之美	115
• 圖 4-3-54 營造品茗空間	115
• 圖 4-3-55 藝術家駐村—留緣茶會	115
• 圖 4-3-56 米勒展—學生導覽	115
• 圖 4-3-57 米勒展開幕茶會	115
• 圖 4-3-58 參觀藝術家駐村—竹編展	116
• 圖 4-3-59 竹藝童玩製作現場	116
• 圖 4-3-60 瑞里國小竹編創作展	116
• 圖 4-3-61 惜福愛物方寸間	117
• 圖 4-3-62 竹風鈴走道	117
• 圖 4-3-63 紫藤竹廊	117
• 圖 4-3-64 愛的祝禱	118
• 圖 4-3-65 愛心燈	118
• 圖 4-3-66 社區報佳音	118
• 圖 4-3-67 愛在瑞里	118
• 圖 4-3-68 懸掛竹風鈴	118
• 圖 4-3-69 築願樹完成	118
• 圖 4-3-70 戲偶操作	120
• 圖 4-3-71 材料蒐集	120
• 圖 4-3-72 固定與裝飾	120
• 圖 4-3-73 創作成果一	120
• 圖 4-3-74 創作成果二	120
• 圖 4-3-75 創作成果三	120

表錄

- 表 3-1-1 2006 年北回歸線環境藝術行動架構表.....46
- 表 3-1-2 2007 年北回歸線環境藝術行動架構表.....48
- 表 3-1-3 2008 年北回歸線環境藝術行動架構表.....51
- 表 3-1-4 2009 年北回歸線環境藝術行動架構表.....53
- 表 4-3-1 「向大師致敬」活動重點.....113
- 表 4-3-2 「風之禮讚」創作進程.....119

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

自從杜象(Marcel Duchamp)將小便斗簽名後展出，從此顛覆了藝術必須是精心打造的想法。生活中的現成物只要經過巧思創意，被擺在展場中，就可以是藝術。前衛精神期望擺脫傳統的束縛，主張藝術創作應反映藝術家對於社會生活與政治的反動。然而，前衛的精神廣為流傳以後，離經叛道、出人意表的特質也逐漸風格化，前衛藝術逐漸走入歷史，但前衛的精神在後前衛及當代藝術中仍可見其身影。

從啓蒙運動開始，個人需求逐漸受到重視，人類也獲得解放。雖然科技的進步、知識的開啓、改善的工作環境都在顯示著人類的社會變得越來越好，功利主義卻也因此佔據了人類的關係，越來越多的屈從技術，都是透過生產過程理性化而被合理化，資本社會將社會的連結變成標準化的人工製品。1997年法國藝評家尼可拉·布希歐(Nicolas Bourriaud)便是基於這樣的時空背景提出關係美學(Relational Aesthetics)，他指出人與人之間的關係將在資本主義掛帥的社會中被商品象徵化，建議透過藝術手法來轉變關係的可預期性。關係藝術是在資本主義的社會中探求人與人的關係，與互動、貼近使用者以及關係概念有關，期望在現代性所在之處創造一連串空間的小改變，遺棄全面的人類空間重現。這樣的改變就是”學著用更好的方式生活在這個世界，而非試著基於歷史發展的固有成見去重建世界”。藝術的角色不再是形塑想像的烏托幫理想而是在真實存在的世界中的生活方式和行爲模式。

當現象學的場所精神影響藝術創作的場域產生改變，生活的空間環境就可以是創作的場域。新類型公共藝術為前衛精神的延續並且為關係美學的實踐創作，講求參與、討論、共同創作的議題式創作，而不再只把公共藝術當作城市的美化裝飾，應當還包含了觀者與創作者的互動及互為主體性，新類型公共藝術的概念目前被社區營造在地化美學實踐奉為圭臬。

然而，新類型公共藝術因為不以視覺表現手法為主，藝術家通常只擔任策劃的角色，參與創作者通常為一般民眾，創作的主题又往往與社會議題相關，作品

當中也充滿偶然性，所以常被質疑是否可稱做是藝術。本文試圖從前衛藝術與關係美學中為新類型公共藝術整理出其特質在藝術史上的發展脈絡，期望能對新類型公共藝術的合理性與美學論述有所助益；在實務面，探討北回環境藝術藝術及樹梅坑溪藝術兩個在台灣實施的新類型藝術行動案例；並以瑞里地區為研究個案，紀錄當地在歷經北回環境藝術行動洗禮之後，當地社區居民為促進茶產業升級，繼而開始推廣茶文化，而致力於茶藝研究與茶會展演之過程。本研究亦紀錄同時期，筆者於瑞里國小任教期間在校園中與教學團隊嘗試推動的新類型公共藝術，期望此文能為藝術介入社區的新類型公共藝術進行理論探究並提供實務層面的經驗分享。

第二節 研究方法與限制

本研究大致使用到的研究方式，首先是針對文獻資料的收集與分析，因本研究所要探討的主題包含了新類型公共藝術形成的原因與歷史脈絡、這種創作型態背後所涵蓋的美學概念，以及其何以堪稱為藝術創作。所以一開始便針對討論的議題著手進行相關期刊論文、學位論文、相關書籍與具權威性的藝術學界網站等等。除此之外本研究也會多加參考被多數引用與討論的文章或書籍。在研讀資料的同時並進行分析，透過資料的搜集與分析進而挖掘新類型公共藝術發展的脈絡並探究其合法性。

另外，關於本文所包含的另一部份，也就是環境藝術行動案例的研究與瑞里茶藝的發展，則以文獻分析法參考分析相關文獻資料之外，併採用參與觀察法以訪談方式蒐集參與創作的民眾背景資料以及使用質性研究的深度訪談方法。首先是針對文獻資料的收集與分析，因本研究所要討論的內容涵蓋具參與式創作特質的新類型公共藝術。所以一開始便針對討論的議題著手蒐集與相關的期刊論文、學位論文、研討會論文、藝術相關雜誌、相關出版品、展覽介紹手冊、書籍與具權威性的藝術學界網站等等，在研讀資料的同時並進行資料的分析、研究。

其次因本研究所討論新類型藝術行動在瑞里---「瑞里的茶藝發展」，具有參與式創作流動性強與創造性，作品本身需要觀者的直接參與，因此研究者自身也試圖進入這項計劃以了解個案的進行方式與相關構成份子的互動樣貌。同時親身參

與並觀察新類型公共藝術在瑞里所造成的影響與改變，從中得知藝術家、參與者、藝術空間與作品間的交互關係。

而造成因本研究部份內容不夠完整的限制是在於本論文乃欲探知藝術介入社區之新類型藝術行動中群眾參與藝術家創作計畫的過程與意義，以及藝術與民眾互動意涵的變遷，藉此討論具參與式創作特質的新類型公共藝術介入社區之影響與變化。但近年邀集民眾參與作品的創作型態繁多，但礙於研究時間考量僅討論在環境藝術活動中的「北回歸線環境藝術行動」與「樹梅坑溪環境藝術行動」等兩個代表案例，未能涵蓋多數藝術創作實例。另一項侷限則是考察與訪談進行的時間不足，因研究時間有限未能更深入各個活動內部觀察策劃、執行、溝通以及群眾參與等各個細部環節，僅參與瑞里茶藝發展與其公共藝術活動，而其它案例則無法長期參與因此多半以二手文獻資料等方法作為研究參考，僅就研究者之時間與能力所能達成的研究內容盡可能的做詳細的討論。

第三節 名詞解釋

一、前衛藝術

「前衛藝術」原文是「Avan-Guard Art」，這是十九世紀後半才開始流行的名詞。而「Avan-Guard」本是軍事用語，指的是軍隊裡負責最前線攻擊的先鋒，可見「前衛」從一開始即有置身時代前鋒從事冒險犯難的用意，因此前衛藝術指的是捨棄固有創作思考邏輯、顛覆既有觀念、與時代對立、企圖動搖社會文化的藝術作品。

「前衛藝術」這個名詞是指一群團結的畫家對打破傳統價值有強烈的共同信念，並反抗通俗文化和中產階級的生活型態。¹前衛藝術的歷史輪廓是模糊的，大約興盛於十九世紀末到二十世紀初，約在一九七〇年代開始衰弱，這段期間與現代主義盛行的期間相重疊，因此前衛藝術雖然廣義的被視為現代主義，但兩者其實代表著相去甚遠的美學觀點。現代主義藝術淵源於工業革命以來的進步思想，開啓為藝術而藝術的說法，藝術追求的是美的純粹理念形式，這樣的思想反映了藝術家們對幸福的渴望卻也像在粉飾現實世界的苦難。現代主義藝術社群集中於

¹ 參閱 Diana Crane 著，張心龍譯，《前衛藝術的轉型》，台北，遠流，1996，第4頁。

少數精英族群，宣稱藝術的自主性，藝術因此獨立於社會，與生活實踐完全脫節，拒絕未受過專業美學訓練的普羅大眾。雖然前衛藝術在市場上的交易也一樣侷限於少數專業的收藏家，但前衛藝術攻擊學院派、資本主義與唯美主義，主張藝術實踐即為社會實踐，藝術作品應與生活和社會產生連結，而不是美感的表現，如未來派和超現實主義就與政治、文化和經濟的關係密切。

「前衛藝術」並不單指任何一個時代的某一類作品，而是在每個時代中，都有屬於該時代的創新作品，就像十九世紀印象派對光和色彩的新詮釋，不會是二十一世紀的前衛；而在二十一世紀發展出來的新觀念，也無法成為未來的前衛。因此，「前衛」是站在最前面，不斷挑戰舊觀念，不斷的創造出「前所未見」，因此一旦「前衛」所創造出的已不再是前所未見甚至是流行潮流，那麼它就不再是「前衛」了。

二、關係美學

關係美學探討人與人之間的互動關係和社會本質，而非個人的或私密的象徵空間。這樣的發展起源於全球城市文化的誕生，二次大戰後，城鎮的快速成長，人口大量朝都市集中，這不只興起了社會劇變也引起個人的流動。多數人聚集在小部分的空間裡，探討人際關係和社會本質的情形從城市模式的發展逐漸擴展成為全體的文化現象。在商業性和語義學的價值之外，藝術品代表了一種社會的空隙，這個空隙指的事是一種人際關係的空間，和諧地並公開地存在系統之中。然而，隨著科技的發展與進步，城市中所有的關係浮渣都將被清除乾淨，以人力提供的服務將被日新月異的科技所取代。社會功能的普遍機械化逐漸壓縮關係的空間，如此便造成關係的失敗。因此關係美學試圖在多重監控的社會關係之下尋找一些額外的可能性，試圖在不同的社會關係中尋找連結。

文明的發展使密集的相遇者產生連結，相關的藝術實踐在大眾所能理解的基礎下所形成。此新形成的藝術手法由一個主題聚合而成，是旁觀者和畫面的遭逢，也是多重意義的精心組合。藝術能窄化關係的空間，藝術品產出的每個階段都具有關聯性，而關聯的原則就是社交性和對話，藝術要呈現的是遭逢的狀態。透過藝術活動，藝術家能在交錯複雜的關係中抓出在某種層面或原則上具有交集或相似性的一串集合，藉此使差異的個體間產生溝通互動。

這種遭逢的狀態並不將自身侷限於「互動」藝術的形式，而是呈現出在人與他人的各種關係之中如何讓藝術實踐與原創形式的產出被重新描繪或者被定義。在關係藝術之中藝術創作的物質化作品產出並非最為重要的。藝術行為的實踐與創意形式的出現才是重點。它可以產出物質化的藝術“作品”，或者留下此一遭逢關係的，一種德希達式的痕跡！²

這樣遭逢的狀態，著重的是藝術實踐的行為與過程，而非藝術活動所產出的具體作品。德希達推翻當代藝術創作的意識形態，他的解構思想伴隨著對後設論述的批判而生，其解構主義闡述的是意義並非藏於符號之中，也不在於符號所指涉的事物，意義純粹產生自符號之間的關係。尼可拉·布希歐的關係美學便是這樣反思背景下的成果。

三、對話性藝術

對話性藝術實踐這個構想源自俄國的文學理論家巴赫汀(Mikhail Bakhtin)，他認為，藝術作品可以被視為一種溝通——一個呈現差異的意義、詮釋和觀點的場域。³藝術於一般人來說是藝術家把其表達內容囤積在一個物件上，讓觀者取用。他們主要所強調的在於此互動的風格，而不是一個藝術實體或形式本身，或者藝術家在製作過程的經驗。物件性的藝術品完全由藝術家自己製作，之後提供給觀者觀賞。因此，觀者的回應對於作品的建構沒有交互的影響。更進一步說，物件本質上保持靜止狀態。然而對話性計畫則相反的，是透過踐履性的互動過程開展作品。

4

對話性的藝術計畫，其實是早期前衛藝術運動的持續延伸：他們所共同關心的是如何對標準的典型和固定的模式提出挑戰，以及如何培養一種對差異應該保持的開放態度⁵當代有一些藝術家和藝術團體，他們的藝術實踐是為了促進不同社群的對話。放棄傳統的物件製造，這些藝術家吸收了一種踐履性、過程性的嘗試。借用英國藝術家且恩(Peter Dunn)的說法，他們比較屬於「情境(context)的提供者」，而不是「內容的供應者」。他們的作品涉及創造性的整合、合作性的相遇和對話，

² 參閱陳泓易著，《吳瑪俐與環境藝術行動》，現代美術，146，2009，第49頁。

³ 參閱 Grant H.Kester 著，吳瑪俐等譯，《對話性創作》，台北，遠流出版社，2006，第25頁。

⁴ 同上註，第25頁。

⁵ 同註³，第248頁。

超越畫廊或美術館體制的侷限。⁶更進一步說，物件本質上保持靜止狀態；然而對話性計畫則相反的，是透過踐履性的互動過程開展出作品。⁷

通常一件藝術作品會在觀者間挑起對話，但這些對話通常是在回應一個已經完成的物件；但這些計畫裡，對話卻是作品本身的一部分，它被再框設為一個積極的、生發性的過程，幫助我們說和想像，超越了固定的身分認同、官方說法，以及不可避免的黨派政治衝突的侷限。⁸對話性美學是基於當地共同知識的產生，而這種知識僅具有暫時的約束力，且基於合作互動上。它不需要通過一致的言說系統，就能跨越差異，進行溝通的互動，因為通過溝通本身，即能建立起所需的架構。⁹

⁶ 同註 3，第 14 頁。

⁷ 同註 3，第 25 頁。

⁸ 同註 3，第 22 頁。

⁹ 同註 3，第 17 頁。

第二章 藝術創作形式的遽變—從前衛到當代

本論文旨在探討藝術介入社區之新類型藝術行動，其前身為公共藝術及社區營造。公共藝術指的是在社會大眾的公共生活空間置入藝術作品，而社區營造也往往流於空間的美化，兩者之藝術創作皆缺少了與展示地點之人、事、生活及文化的交流，亦即藝術與生活的交融。因前衛藝術與社會對立，在藝術史上開啓了藝術與生活的首度交集，且其創作的方式打破手製的傳統，多元化的創作手法使藝術作品內含的觀念與構成重於技法及外在形式，固研究之理論背景從前衛藝術談起，並探究後其瓦解及後前衛藝術所帶來的藝術現象。

法國藝評家尼可拉·布希歐（Nicolas Bourriaud）所提出的關係美學之哲學脈絡源自胡塞爾(Edmund Gustav Albrecht Husserl)之現象學，承襲梅洛·龐蒂(Merleau-Ponty)，從解構主義出發，受傅柯(Michel Foucault)影響；蘇珊·萊西(Suzanne Lacy)的新類型公共藝術源自格林·柏格(Clement Greenberg)的現代主義，同樣受到亞瑟·丹托(Arthur Danto)之藝術終結影響，從分析學派出發，哲學脈絡源自海德格(Martin Heidegger)之存有論。而藝評家凱斯特(Kester, Grant H.)整合關係美學及新類型公共藝術，提出對話性藝術的觀點，強調踐履型、實踐型的公共藝術創作。本論文奠基於關係美學、新類型公共藝術及對話性藝術之理論背景，在此章節，將細探上述幾位藝評家之美學觀點。

第一節 前衛藝術的期望與瓦解

前衛藝術帶領藝術家與觀眾從傳統繪畫性的審美觀點進入到講究創作方式的原創觀念性藝術中，而創作的方式也從純粹的繪畫與雕塑技法擴展到「偶然與隨機」¹⁰的現成物拼貼與組合。在本節中，將分別探討前衛藝術以激烈的藝術手段所欲達成的目的為何、前衛藝術為何潰敗以及後前衛時代中的藝術現象。

一、與社會對立的前衛藝術

¹⁰ 參閱 Anne Cauquelin 著，張婉真譯，《法國當代藝術》，台北，麥田，2002，第 109 頁。

前衛藝術崛起於十九世紀末、二十世紀初期的法國，其主要目的在於挑戰資產階級意識與其所抱持的唯美藝術形式概念。推動前衛運動的力量主要包括達達、未來派與超現實主義，但起初他們標榜去藝術和去美感，如此強烈的否定性並不容易被世人接受。前衛藝術的「前衛」一詞是軍事用語，指的是軍隊裡負責最前線攻擊的先鋒，因此前衛藝術指的是捨棄固有創作思考邏輯、顛覆既有觀念、與時代對立、企圖動搖社會文化的藝術作品。「前衛藝術」這個名詞是指一群團結的畫家對打破傳統價值有強烈的共同信念，並反抗通俗文化和中產階級的生活型態。¹¹以文明的轉折象徵來說，前衛運動所涉及當時政治、經濟、社會和文化因素等複雜的層面，由其在工業科技對社會結構與價值體系造成強烈撞擊以後，前衛藝術即以激進的新藝術手法和感覺來處理種種藝術社會現象。前衛藝術主張藝術實踐就是社會實踐，藝術行為不應該僅是美感的表現，應該與生活和社會連結。所以，前衛藝術通常與政治、經濟、文化關係較為密切。

前衛藝術的歷史輪廓是模糊的，前衛藝術興盛的時間大約在十九世紀末到二十世紀初的期間，約在一九七〇年代開始衰弱。這段時間恰好也是現代主義興盛的期間，所以常有人認為前衛藝術，又可以廣義的被視為現代主義，但其實兩者代表截然不同的美學觀。

現代主義藝術淵源於工業革命以來的進步思想，開啓為藝術而藝術的說法，藝術追求的是美的純粹理念形式，這樣的思想反映了藝術家們對幸福的渴望卻也像在粉飾現實世界的苦難。藝術應獨立於社會，也就是藝術自主化。所以現代藝術又被稱為宣言的藝術，形容這段期間藝術呈現一派一派的風格各自演變的現象。現代藝術發展以格林·伯格提出的「形式即內容」為高峰，也就是藝術回到藝術自身，藝術的形式就是表達的內容，去除以往透視法的幻覺，讓觀者注意到，畫就是一幅畫，由畫布及顏料組成，而非人像或是風景。

簡言之，前衛主張藝術應回到生活，而現代藝術主張藝術為藝術，兩者最大的差別在此。現代主義藝術社群集中於少數精英族群，宣稱藝術的自主性，藝術因此獨立於社會，與生活實踐完全脫節，拒絕未受過專業美學訓練的普羅大眾。雖然前衛藝術在市場上的交易也一樣侷限於少數專業的收藏家，但前衛藝術攻擊學院派、資本主義與唯美主義，主張藝術實踐即為社會實踐，藝術作品應與生活

¹¹ 參閱 Diana Crane 著，張心龍譯，《前衛藝術的轉型》，台北，遠流，1996，第4頁。

和社會產生連結，而不是美感的表現，如未來派和超現實主義就與政治、文化和經濟的關係密切。以下分別探討前衛藝術的主張、前衛藝術的原創性及藝術創作方式的轉變。

1.前衛藝術的主張

現代時期的社會經歷了第一與第二次世界大戰的洗禮之後，前衛藝術作品的外貌（semblance）已經無法以傳統藝術理論的論點來解釋分析，因為過度強調主觀審美自主性的傳統藝術體制，並不具備抗拒社會的動力。彼得·比格爾(Peter Burger)提到前衛藝術意圖在於使藝術不再是一個外於生活實踐的單獨領域，必須解除生產者與收受者之間的對立，廢除藝術的自主性，將藝術重新整合到生活實踐中。¹²將阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno）認為前衛藝術所批判的「傳統藝術並非缺乏真理性，只是它已變得與社會不相干」¹³。在阿多諾的思想中，他認為一定的社會情境必然出現一定的藝術樣貌，因為藝術作品與社會的關係如同土地與種子的關係。阿多諾以心理學、哲學、文學、美學、歷史學與社會學導入藝術的解讀，從藝術作品的檢視中回過頭來觀看社會發生的病徵，這樣激進與政治性的觀點，指出藝術並非如現代主義以單一觀點注視藝術自身的問題，它廣泛牽扯著各個層面，是一股對時代的激進反動，由此可解釋前衛藝術在歐洲的發展起源與背景。

具梅雅（Leonard B. Meyer）表示後期的抽象表現主義繪畫和其他形式的前衛藝術，其表現的觀點卻與西方藝術和思想的基本價值完全對立。¹⁴雖然梅雅認為前衛藝術作品反對西方世界的人文觀點，但筆者認為前衛藝術家並非不認同以人為中心的思想，人類的自由意志還是能發揮影響世界的作用。「藝術家之所以被一些人稱為反動份子，是因為他堅持政治上的反動觀點，或者是因為其作品的樣態以某種方式有助於反動力量的事業」¹⁵比格爾也認為：「前衛的動機來自社會因素，而非藝術因素。」¹⁶。前衛藝術的反動就是對現實無能為力的失落感。前衛藝術家們將藝術作品能夠作用在社會現實的力度，當作首要的目的。前衛藝術不再探討

¹² 參閱 Peter Burger 著，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》，臺北，時報文化，1998，第 28 頁。

¹³ 參閱阿多諾著，王柯平譯，《美學理論》，四川，人民，1998，第 440 頁。

¹⁴ 參閱 Diana Crane 著，張心龍譯，《前衛藝術的轉型》，台北，遠流，1996，第 72 頁。

¹⁵ 同註 4，第 438 頁。

¹⁶ 參閱陳瑞文著，《比格的前衛理論》，炎黃藝術，1989，第 46 頁。

藝術作品的精神內涵所具有的特質，或是藝術作品的美感形式所達到的統合與效果。

前衛藝術的內容呈現的是對於理性的反對，它具有社會指涉性並追求反映社會現實的速度。凱斯特（Grant H. Kester）認為二十世紀前衛藝術論述源自一種假設，認為藝術作品應該挑戰或瓦解觀者對於一個圖像、物件或意義系統的期待，而觀者也需要這個解構過程，才能夠超越我們對於因襲感知的倚賴。¹⁷以凱斯特的觀點來看，前衛藝術來自於人類對於世界的語言、視覺論述系統過度客體化的假設，人們應透過藝術作品以新的方式和多元敏銳的觀點來理解世界，因此感知與認同應當一個是不斷改變的過程，前衛藝術使觀眾從熟悉的語言認知與既有的再現模式中脫離。因為前衛的敏感直接，忽視美感與愉悅，所以藝術作品變得扭曲、支離、無意義、虛無飄渺，甚至醜陋而令人作嘔。但是阿多諾卻認為：「醜是精神化力量的一種證據，是強化這一力量的挑戰性密碼」¹⁸。具有破壞社會力量的醜陋藝術，不屈從於任何主流的價值觀點，前衛藝術之所以醜是因為與社會對立。就連康德也不認為藝術都必須是美的¹⁹，前衛藝術作品處於社會邊緣的位置，因為唯有與主流有所區隔，才有抗議吶喊的資格。因此，前衛藝術主張與主流藝術對立，當主流藝術改變，前衛藝術的抗爭對象也跟著改變，前衛藝術的主張隨著社會中主流藝術的改變而跟著產生動態變化。上述前衛藝術的特質具體地反映當時歐洲人集體的精神狀態，也是人類對於所面臨的困境而發出的怒吼。

達達主義藝術家杜象(Marcel Duchamp)於 1917 年的代表作"噴泉" (Fountain) 將創作、仿製、古典與現代的界限混淆。杜象使藝術脫離純粹美學、用觀看、選擇現成物來組合藝術作品的方式來進行創作，使藝術範疇中的組成產生改變，將藝術與其他領域融合，因此藝術不再講究形式、風格、手法、詮釋等內含，而著重在如何將跨領域的元素重新拼裝。杜象堪稱前衛藝術第一人，前衛藝術反對現代藝術的普同性、教條性並對造形藝術新可能性的高度開發，原創性可說是前衛藝術基本的精神與最大的特徵。

在前衛藝術剛開始發展的時候，藝術家們致力於探求全新的創作方式，作品的成功與否主要在於它是否能令人瞠目結舌並帶給人們震撼與驚嘆。我們很難在前衛藝術家之間統整出統一的創作技法、元素媒材與風格形式，他們各自關心不

¹⁷ 參閱 Grant H. Kester 著，《對話性創作-現代藝術中的社群與溝通》，台北，遠流，2006，第 40 頁。

¹⁸ 參閱阿多諾著，王柯平譯，《美學理論》，四川，人民，1998，第 166 頁。

¹⁹ 參閱 Cynthia Freeland 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》，台北，左岸，2004，第 31 頁。

同的議題，藉由原創來為其所關注的問題發聲，吸引世人目光。在前衛藝術家的言論之間，唯一不變的只有原創性的主題。羅沙林·克勞斯（Rosalind E. Krauss）眼中前衛的原創性不是更新或摧毀，它除了是對傳統的拒斥或崩解，也被視為是一種直接的始源，一種從零開始，一種新生。²⁰就像第一次未來主義所宣稱的，原創性指的是自我創造，它涉及生命的源頭而非形式的創新。從生命起源處開始，代表的是藝術不應受傳統影響。富生命力、有意義的創新，才是原創的本質，前衛藝術用具有原創性特質的創新來對抗傳統藝術。

藝術的原創性是對傳統的揚棄式發展，也是對生活現象的高度概括、提煉與昇華。藝術的創新涉及觀念的多元化、內容的自足表達、形式的多樣化。²¹前衛的原創性是以嶄新又獨特的創作，打破傳統藝術的概念，猛烈摧毀傳統藝術的根基，它代表著對人類傳統藝術的失望與對於未來的期望，但其摧毀性也並不足以產生新價值，否定的手段只是建立新價值的工具。前衛藝術家用自己獨特的方式表達對於藝術的理解與想法，雖然表現的方式極端、凌亂、荒謬，但是卻開啓了藝術的多元化發展。

2. 藝術創作與手製脫離

十五世紀時，藝術作品皆為藝術家手工打製，藝術家接受宮廷、貴族的委託製作藝術品。十六世紀因城市興起，藝術品的交易機制也產生改變。藝術家服務的對象不只是王公貴族，也透過收藏家轉賣畫作到藝術市場上。隨著工業革命來臨，資本主義日漸強大，擁有豐厚財富的資產階級成為主要的藝術消費族群。同時，受到啓蒙思想影響，美學也成為自主的哲學領域問題。自從杜象跳脫藝術的純粹美學，將創作手法從「手製」領域抽離，顛覆繪畫性等同審美觀的傳統理念，藝術作品不再具有風格，透過「現成物的選擇」，任何物品即便不具美感也能被賦予藝術價值，杜象為的是顛覆傳統美學的品味，因此聲稱其創作追求「沒有品味的品味」。安迪·沃荷(Andy Warhol)則認為自己要像機器般作畫，他的作品同樣呈現已經存在的事物，是複製物和現成物的重新組合與重複。古典藝術的模仿與再製必須根據其參考對象，如此一來藝術家被迫要回應外界賦予他的命運。然而，格林·伯格認為前衛派的詩人或藝術家企圖創作一些單憑其自身就足以完美的東

²⁰ 參閱 Rosalind E. Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，台北，遠流，1995，第 224 頁。

²¹ 參閱賈陽果著，《論前衛藝術與藝術創新》，藝術探索，第 22 卷，第 5 期，2008，第 73 頁。

西來實際模擬上帝。²²意即藝術創作應像自然或地景一般渾然天成，並非像是繪畫圖像的再現，而是藝術作品本身就足以表現完美。藝術作品因此消融於形式裡，藝術家們要表現的是早已存在、不必透過再製就內涵獨特意義的物件。

亞瑟·丹托(Arthur Danto)以為前衛藝術的目標彷彿是想藉由創作出一個附屬的實存(adjunct reality)，來摧毀實存與藝術之間的區分。²³然而，當前衛藝術家創作出來的藝術品與實物全然相同，緊接而來的問題，便是要如何區分藝術作品與實物之間的不同？如何防止藝術作品全然陷入實體存在的範疇。安·寇克藍(Anne Cauquelin)認為世上所有的繪畫都是加以幫助的現成物及拼合而成的作品。……藝術家等同於工業生產的階段之一，他只加入了「藝術係數」而已。²⁴實體存在的物件扣除實用價值之外並不具意義，但是藝術創作是有意義內涵的，兩者之間的差異應在於藝術家以實物來創作的創意想法，實物存在是藝術所要趨近的極限，但當觀眾觀看這類作品時，並不會意識到它是實體物品。

在過去，藝術品的製作決定於展示地點與委託者的製作原由，但如今藝術作品可出現在任何與作品無關的地點，更可藉由機械大量複製，使得藝術作品的真實性逐漸消失。華特·班雅明(Walter Benjamin)以其反二元論的態度在一篇著名的文章中悲悼藝術品靈光的喪失，以往獨一無二及無法再製的已成為機械與複製技術的一環。²⁵

3.綜合性藝術的開啓

在現代建築的前強調生活與藝術的全面性、華格納(Wilhelm Richard Wagner)的總體藝術的概念(gesamtkunstwerk)以及全體美感(synaesthetics)的概念中，我們可以觀察到綜合性藝術的概念來自前衛藝術的源流。歷史前衛主義中，被強調的美學任務是改變「社會現實」，美學在不同的社會情境中必定要開放本身的範疇。當藝術轉變為知識的生產時，隨之而來的，是學科本身的調整與投射。

現今的綜合性藝術雖然無法與過去的美學運動劃上等號，但其脈絡意義上，是作為探尋跨領域藝術的一條重要線索。綜觀當代綜合性藝術近三十年來的發展，符合了多媒材、複合媒體的多樣性，強調異質性的組合，而且在表現形式與

²² Greenburg, "Avant-Garde and Kitsch," The Collected Essays and Criticism, 1:8.

²³ 參閱亞瑟·丹托著，《在藝術終結之後-當代藝術與歷史藩籬》，台北，麥田，2004，第115頁。

²⁴ 參閱 Anne Cauquelin 著，張婉真譯，《法國當代藝術》，台北，麥田，2002，第111頁。

²⁵ 同註¹⁴，第107頁。

內容上往往突顯藝術與其他領域整合的特性，如人類學、文化研究、社會學、科技、經濟學等。當藝術的生產過程運用了其他概念，藝術創作便會朝向開放論述(open discourse)的發展型態。如 Charles Baudelaire 強調藝術的超驗歷程；Wilhelm Richard Wagner 鼓吹詩歌、音樂、劇場、服裝、舞台佈景的總體藝術概念，Rene Green 在作品中以人類學的方式展開後殖民論述；在 Hans Haacke 的作品，藝術是政治的批判；Lawrence Winner 強調語言與記號的思考必須融入作品之中；John Cage 將其音樂結合東方哲學思考概念；Robert Wilson 在多媒體劇場中的綜合性陳列，以及 Fluxus 的表演藝術及身體行為等等。這些都是歷史上曾出現過類似綜合性藝術的形式。這些作品中的意涵脈絡並非源自純美學，因此無法以藝術類型的概念來分析其作品內容與形式。藝術作品超越美學及藝術概念的情形很容易被接受與理解，近年來藝術作品所指涉的範圍是人們生活的方式，跨領域學科的發展是一種互為主體性(intersubjectivity)的狀態。

然而，在開啓綜合性藝術作品的概念發展這方面，前衛藝術扮演了相當重要的角色。如前小節所述，前衛藝術的實踐並不侷限於固定的表現方式，藝術家對於多元媒材的應用使得前衛藝術成爲綜合性藝術作品的先例。例如：達達藝術對於藝術的否定性、超現實主義潛意識的幻境、包浩斯結合藝術與實用功能、未來主義中對於科技進步與速度的渴望等，這些前衛藝術作品經由實驗及前衛的藝術語彙突破其既有的藝術框架。

杜象的作品呈現的是命名與展示的遊戲，將現成物做一些組裝，再給予它一個新的名字，展示便等於命名。²⁶他的表演作品與電影，藉著展示與演出重新塑造空間與時間，其以現成物爲作品的特性也使得藝術家與製作者的身分脫離，這些轉變使得傳統的藝術類型開始瓦解。綜合性藝術的概念使得藝術創作無法明確被分類，我們很難將薩替(Eric Satie)與畢卡索(Pablo Ruiz Picasso)合作的「遊行」音樂劇歸類爲芭蕾舞劇或是立體派藝術創作，因此，藝術類型在創作活動中不再是需要被遵守的規則。

近代科技的進步對藝術的創作方式產生極大的影響，從科技與藝術產生的交互作用來看，藝術創作模式的改變正標識人類思維方式的改變。科技跨入藝術範疇之後，帶來的是身歷其境的視聽溝通方式，而觀者從觀看角色轉變成構成作品的參與者。由於媒體與科技的蓬勃發展與普及使藝術改變其內蘊之創作邏輯，

²⁶ 同註¹⁴，第 115 頁。

藝術生產方式的改變與藝術的表現方式及框架藝術機制的改變同時發生。一九六七年成立的 The Society of Art and Technology(EAT)，是由科學家 Billy Kluver、以及藝術家 John Cage, Jackson MacLow, Andy Warhol 等人所組成的科技藝術團體。此團體不只說明科技藝術醞釀其對未來的前瞻性，同時也說明共同創作模式的興起。相對於早期媒體藝術的新媒體藝術(new media art)近年來也因應而生，兩者不同之處在於電視、電影、攝影的技術面與其作品的關係，藝術工作者利用科技工具探索數位內容與網絡社群而創作其作品，新媒體藝術所營造出的虛擬社群關係描述著現代社會關係的改變。探究跨領域概念的發展，這是社會人文科學從一九七〇年代以來的改變，我們也能夠了解知識傳授方式的典範性轉變。人文科學與藝術學的訓練層面不再單一化，學科之間的對話及跨領域的經典與著作，使得知識以全面性的方式生產。綜合性藝術作品包含著多元的社會與文化議題，而其形式與內容的多樣性，也呼應著近三十年來人文思想的轉變。

二、前衛藝術的瓦解

在一九六〇和七〇年代，群眾湧向羅斯科的教堂和現代美術館，就像湧向現代主義祭壇的信徒。格林伯格看到精緻藝術和消費文化逐漸融合的現象，普普藝術家如安迪·沃荷 (Andy Warhol)、李奇登斯坦 (Roy Lichtenstein) 等，擁抱俗媚並使之成為藝術，積極諂媚名流，期望被主流接受。²⁷在當時，人們對於純粹的藝術與大眾文化對立情形早已習以為常，但隨著創意廣告商採取與前衛藝術相同的錯置、戲謔、驚悚、反思等策略時，有專業美學素養的觀眾群、藝術的不透明性與獨立於世的孤芳自賞等格林伯格式美學觀裡的主要特質，便受到消費文化與藝術世界的挑戰，前述特質所內涵的不可及性開始被應用於商業社會中。就其創作風格的層面看來，由於社會大眾受前衛藝術所吸引導致前衛藝術無法獨立於資本社會，如同一九七〇年代竄起的街頭塗鴉藝術與搖滾樂一般，對體制的反抗、不滿情緒的表達與對社會的控訴，最後卻都被資本體系收編，由原先的反文化成為藝術的主流。當前衛被承認、被接受，所有稱得上前衛的都被趕上，前衛就變得無法突顯。

²⁷ 參見 Grant H. Kester 著，《對話性創作-現代藝術中的社群與溝通》，台北，遠流，2006，第 74-75 頁。

一九三〇年代，抽象表現主義藝術家發展趨於成熟，許多畫家都透過畫作來批判社會。四〇年代因為戰爭的爆發，使得藝術家對社會的影響無法產生作用，藝術家因而漸漸處於較中立的地位。就前衛藝術創作者的角度而言，夏皮洛(Theda Shapiro)在研究二十世紀初的前衛藝術家時，發現他們雖然都有激進的政治觀點，但是他們對非傳統性的美學價值的推動比起對政治的忠誠要來得強烈。²⁸藝術家對於美學的研究還是超越了對於政治議題與人性價值的關懷，換言之，當前衛藝術家為了追求創新，因而遠離作品的寓意表現，藝術家作為藝術改革的角色便超越作為社會批評者的立場。到了二十世紀末期，美國的藝術家與中產階級逐漸融合，中產階級開始接受前衛藝術並認為前衛藝術作品是有趣與刺激的。

早在一九六〇年代時，布依提納(Stewart Buettner)就曾表示：「藝術家在中上階級會中感到非常適應，因為他們也是這個階層中的一份子。」²⁹到了一九八〇年代左右，美國因收藏者與企業、政府機關的捐贈來源增加，藝術市場擴展使受過高等教育的藝術家數量大增，使得藝術家的職業角色產生轉變。藝術家們不再強調與大眾文化隔離，也不再與中產階級對立。前衛最終無法破壞藝術生產與分配的體制而導致失敗，前衛藝術家原本期望淡化藝術世界的結構與界限，以便模糊生活與藝術的界線，其藝術手法雖然顛覆傳統窠臼與唯美主義，但終究無法損傷藝術體制。前衛運動以反對中產階級為宣言，卻又被資本主義的社會結構所同化，為了順應時勢的演變，藝術家們紛紛失去反大眾文化及中產階級的前衛精神。然而，前衛藝術所掀起的一波波新浪潮，已使得前衛精神變成現代藝術相當重要的特質之一。

三、後前衛的藝術現象

貝爾丁(Hans Belting)曾說：「近來人們對於大型的規範性敘述已失去信念，不再相信事物一定必須以特定的方式觀看。」³⁰他認為當代藝術的發展宣佈了傳統藝術史學方法的終結，同時質疑藝術是否真的能以主流、單一的論述系統來做藝術系統的分類。在現代主義之前的藝術史與藝術作品是再現關係，藝術史家建立

²⁸ 參閱 Diana Crane 著，張心龍譯，《前衛藝術的轉型》，台北，遠流，1996，第 61 頁。

²⁹ 同註 19，第 13 頁。

³⁰ Hans Belting, "The End of the History of Art?" trans, Christopher S, Wood, Chicago, University of Chicago Press, 1987,58.

一套敘述系統便能同整歸納各藝術品的特質，根據評論所得的原則便能再次顯現具備同樣特質的藝術創作。現代主義之後，「無所不包」變成視覺藝術最貼切的形容詞，藝術脫離理智與道德的規範也沒有既定的目的，因為沒有統一的風格可以用來做為分類的標準，所以也沒有可以培養辨識能力的基礎，大一統的論述方式已無法主導藝術發展走向。藝術史裡各論述系統成形的過程中，對藝術品特性的選擇左右著藝術歷史的走向，前衛藝術之後美學評論偏向族群對立觀念的捨棄，使藝術作品回歸創作的文本，透過客觀審視藝術作品的特質，才能使作品的意涵與真理顯現。

前衛之前的藝術在歷史上具有連貫性與承接性，而前衛藝術定位在對否定傳統之上，其歷史性是區段式與跳躍式的。因為在價值觀與敘述系統上的對立，使得兩者無法以相同的詮釋方法進行論述。相對於傳統的藝術歷史來說，前衛藝術代表的是藝術史的革新，然而，前衛藝術發展到最後還是無法避免走入藝術史，也成為藝術歷史傳統的一部分。當前衛藝術被迫走入歷史，也代表著新的意識正在興起。

後前衛(post-avant-garde)的藝術創作不再與歷史對立，可說加入歷史因素的再生前衛主義，就主張而言，傳統與創新相結合，不管是前衛精神或古典藝術，藝術史是後前衛藝術創作的素材來源。這樣的轉變不只限於形式表面，其觀念與意涵都經歷重大改變。後前衛也同樣採取批判的敘述模式，藝術作品與評論的界線模糊，兩者產生交融，藝術品能透過自身發表評論，有時評論甚至是作品的全部。後前衛的藝術包含指涉性的蒙太奇、片段的詮釋與拼貼的影像，雖然創作元素引自歷史，但被引述的歷史經過包裝與重新詮釋，最後變成引述者自身的歷史。

新達達主義以及普普藝術的出現，把日常生活中的事物真實呈現在創作之上。在歷史前衛藝術之後，藝術介入生活的理想逐步實現，它從各方面走入日常生活的現象領域之中，藝術評論走向式微。如果一堆視覺上難以與超市洗衣粉盒作區分的箱子是藝術品的話，那麼藝術似乎正面對了本身一段歷史之結束。它代表著藝術可以不再是手製的、心靈與情感直接表現的作品。藝術創作的手法至此已脫離了其歷史的束縛，而爭取到了絕對的自由，以至於現在任何物品都可以是

藝術創作的媒材，只要藝術家能透過認定、選擇、複數、組裝的方式來成就其藝術品，就如安迪·沃荷的洗衣粉盒所證明的一般。

前衛藝術中的比喻、錯置、變異、同構、誇張、矛盾、拼貼、蒙太奇等技法被擴大運用，不同的是前衛的反抗精神在後前衛裡已被商業利潤所取代。在後前衛的時期中，藝術仍然是急速前進並且以跳躍式發展，藝術沒有古典時期的優雅有序，不像浪漫時期伸縮有條，藝術世界可說是無規則可循的荒謬。

1.從縱深到扁平

社會學者詹明信認為，人類社會的發展過程如同德勒茲(Gilles Deleuze)所言，從符碼化-超符碼化-解符碼化-再符碼化一路形成歷史，要擺脫歷史的軌道是很困難的，唯一的出路就是精神分裂，才能掙脫所有的符碼，回到原始的狀態，當代的精神分裂反映出一種對社會的徹底拒絕反抗³¹。現代主義最主要的焦慮感表現出某種意義的線索，但是精神分裂的感覺卻不預示任何心理層面的「深度」意義。現代藝術發展以藝評家格林·伯格提出的「形式即內容」為高峰，即是藝術回到藝術自身，藝術的形式就是作品所欲表達的內容，去除以往透視法的縱深幻覺，讓觀者關注到畫的扁平性，畫由畫布及顏料組成，而不是人像或是風景，現代藝術去除了深度(depth)。這樣的轉變慢慢也反映到社會層面，詹明信試圖認為「深度」不只包含現代繪畫所圍繞主題--視覺上的深度，同時也指詮釋上的深度。³²詹明信(Fredric Jameson)曾經提出了一個很重要的觀點——後現代的人，在思想上完全缺乏歷史的縱深感。縱深感指的是了解現代所發生的事件與過去所發生事件的關連性。與「縱深」一詞相對的是「扁平性」，在前衛之後，藝術家不再將自我定位在傳統的線性發展歷程中，時間因此被切成一段一段，大量資訊累積在同一段時間裡。

雖然資料大量累積，但是如何透過歷史的縱深感來分析這些資料，並不是這個時代所關注的焦點，導致對事情的看法或交談的內容趨近於平面化。舉例來說，現代人講求效率、生活化與實用性，輕便俐落的事物是首要選擇，而對於涉及歷

³¹ 參閱詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，台北，合志，1990，第 24-29 頁。

³² 參閱鐘明德著，《在後現代主義的雜音中》，台北，書林，1989，第 68-69 頁。

史、意義或價值體系的縱深問題就顯得沒有耐性，多數人偏好淺顯易懂的討論方式。在過去所強調的個人整體性，一個人必須具有整體的人生觀與價值觀，現代人在這方面卻是不協調、片段、甚至是破碎的。這樣的情況不只顯現於人們的思考模式及價值觀，自然也表現於音樂、文學與藝術等領域。如同現代藝術後期的藝術家法蘭克塔勒（H. Frankenthaler）、莫里斯·路易斯（M.Louis）與朱里斯·奧利茨基（J. Olitski）等宣稱藝術沒有超越的、較高層的、社會的、或精神的目的。³³ 以上現象反應出整個社會的零碎與失焦，同時也反應了我們內在思考的零散性，生命的意義與人生的信念等終極關懷的問題在現代已不那麼受重視。

2.去中心化的多元主義

蘇勒·加布立克（Suzi Gablik）論道：「當今藝術的驚人奇觀就在此刻，不僅使大眾迷惑，甚至對專業者與學生亦然，就他們而言，由於缺乏共識，亦即具共同實務基礎且清楚而證實的共識，因此產生了不相融之多元主義，這種多元主義是包含一些競爭性的探討方式。」早在伊斯蘭文明中的文化交流裡，多元主義便已出現，在現今的世界中，不管再怎麼原始或偏遠的文化，都無法純粹、孤立地存在。全球交通與電信科技的發達助長人類之間的「離散」（diaspora），藝術創作在題材與技法上都趨向多元發展，作品的混雜性（hybrids）變成顯著特質。普契尼（Giacomo Puccini）的歌劇杜蘭朵公主便是中國公主與波斯天方夜譚故事結合的幻想作品，劇中部分樂曲也採用正統中國曲調。

與現代主義的自主性與中心成對比，後前衛時期最重要的概念是伴隨解構思想而來的「去中心」。多元性隨著去中心概念而產生，多元主義（pluralism）強調以活潑、複雜、可塑、彈性、變動的方式來表現藝術。當離散的混雜普遍發生於社會上，解構精神逐漸抬頭，多元主義便瓦解了精英主義，使得通俗與精英的分界逐漸消失，反映在藝術領域，便是藝術創作內含各種元素的組合。

3.小結

達達藝術發生於第一次大戰期間，影響到現在活動中的每個新藝術運動，現代藝術都是達達的變奏或展開。達達主義由杜象所領導，第一次世界大戰爆發，

³³ 參閱劉豐榮著，《當代藝術教育論題之評析》，視覺藝術 4，2001，第 63 頁。

緊張的空氣對當時的藝術家造成了多種不同的影響和衝擊。來自歐洲各地的藝術家聚在中立國瑞士，創造反戰反現代生活反藝術的作品，這群藝術家自稱為「達達」(Dada)，他們反對嚴肅的藝術，當他們試圖要破壞藝術的時候，反而為藝術開新的途徑，新的可能性。

達達派的表現方式著重在天然形成與自由塗寫。他們喜歡用不同的材料用自然排列的方式成為一個新的藝術。例如，把色紙剪成塊狀然後讓他們自由飄散在地上，而取得靈感。達達派的文學家把報紙的字母寫下，然後抖動他們再依字母的自然排列成了一首新詩。所以達達派的創作是象徵的且無定形的呈現。達達派最大的成就，應該是讓當時的人有完全逆向思考的機會。一九六〇年代是抽象表現主義的反動，描寫日常生活的每一個事物，迫使大家對週遭事物更加注意。主要描寫廣告招牌，標誌、照片、漫畫等等，與美國的都市文明有關。普普藝術將當時的藝術帶回物質的現實而成為一種通俗文化，這種藝術使得當時以電視，雜誌或連環圖畫為消遣的一般大眾感到相當的親切。

最早的拼貼作品為布拉克的小提琴作品。因後現代中普普藝術的勢力強大，幾乎等於是後現代的代表。所以，後期發展出的藝術流派多少都有拼貼藝術的影子。普普藝術家把日常生活與大量製造的物品與過去藝術家視為精神標竿的理想形式主義擺在同等重要的地位。高尚藝術與通俗文化的鴻溝從此消失。"媒體"與"廣告"是普普藝術家最喜歡使用的主題，那也是他們對消費社會的禮讚。雖然普普藝術在當時沒有在藝壇占到領導的地位，但普普藝術對通俗文化的同步化，確實改變了人們接受藝術的態度。而它對現代藝術美學的破壞與改變，並將藝術普遍化，他們甚至影響到一般人在生活中對藝術的體認，這些都是具有其歷史性意義的。

超現實主義藝術家恩斯特(Max Ernst)將相異物質並置，把不相關的具象元素拼湊組裝。他的拼貼技法熱衷於各種自然的聯想，令人覺得怪異至極的拼湊也激發了無限的幻想能力；羅森伯格從床、報紙等消費和社會媒介的碎片中隨機組合製作出藝術品。深受佛洛伊德潛意識理論的影響，把現實觀念與本能、潛意識和夢的經驗相揉合，以達到一種絕對的和超現實的情境。這種不受理性和道德觀念束縛的美學觀念，促使藝術家們用不同手法來表現原始的衝動和自由意象的釋放。在歷史前衛主義之後，多元文化的扁平性使得綜合媒材的藝術形式在藝術世界中蓬勃發展。

第二節 關係美學--藝術呈現遭逢的狀態

從啓蒙運動開始，個人需求逐漸受到重視，人類也獲得解放。雖然科技的進步、知識的開啓、改善的工作環境都在顯示著人類的社會變得越來越好，功利主義卻也因此佔據了人類的關係，越來越多的屈從技術，都是透過生產過程理性化而被合理化，資本社會將社會的連結變成標準化的人工製品。

一九九七年法國藝評家尼可拉·布希歐（Nicolas Bourriaud）便是基於這樣的時空背景提出關係美學（Relational Aesthetics），他指出人與人之間的關係將在資本主義掛帥的社會中被商品象徵化，建議透過藝術手法來轉變關係的可預期性。關係美學用來描述以溝通、交流為基礎的藝術作品，其藝術形式、模式與功能，都是根據某一段時間的社會情況而發展，作品並不具有永久性的本質。關於這類的藝術作品，巴巴（Homi K.Bhabha）在《古堡裡的對話》一書裡，採用的是「對話式藝術」（conversational art）一詞，而芬克普（Tom Finkelpearl）則用「以對話為基礎的公共藝術」（dialogue-based public art）來稱呼。³⁴在這些理論中提及的藝術創作強調的都是互動、貼近使用者及關係概念的探討。³⁵在這一小節，我們以關係美學為主軸來探究參與式創作的範疇、形式與構成概念、偶然性觀點及藝術主題。

一、關係藝術的意義

Post modern architecture is condemned to create a series of minor modification in a space whose modernity it inherit, and abandon an overall reconstruction of the space inhabited by humankind.³⁶

³⁴ 參閱 Grant H. Kester 著，《對話性創作-現代藝術中的社群與溝通》，台北，遠流，2006，第 24 頁。

³⁵ Bourriaud, Nicolas, "Relational Aesthetics", Paris: la presses du reel, 2002.引文如下：The liveliest factor that is played out on the chessboard of art has to do with interactive, user-friendly and relational concepts.

³⁶ Jean-Francois Lyotard: "The post modern explained to children", London, Turnaround, 1992.

若以歷史觀點來看待當代的藝術實踐，藝術家不再重複前衛藝術的形式或宣言，同時也降低了藝術史上美感欣賞、宗教信仰、政治教化的功能。Jean-Francois Lyotard 指涉的後現代建築，就是在現代性所在之處創造一連串空間的小改變，遺棄全面的人類空間重現。這樣的改變就是學著用更好的方式生活在這個世界，而非試著基於歷史發展的固有成見去重建世界。

藝術的角色不再是形塑想像中的烏托幫世界，而是把重心放在真實存在的世界中，以生活方式和行爲模式爲研究的主題。如同布希亞所認爲的「藝術全面滲透現實」，他認爲藝術與現實都瓦解爲普遍的模擬虛像。³⁷藝術與現實兩者之間的界線將變得模糊甚至消失，也就是藝術生活化、生活藝術化。藝術家期望在不斷改變的世界中抓住瞬間的凍結，近來，現代性（modernity）擴大爲日常生活的創造和發展，並非過去如救署性的烏托幫或現代主義的新穎奇特那樣屬於受關注檢視的有功物件。³⁸現代性的企劃提案大部分與生活事件、工作情況、生態環境或社會議題有關。隨著社會生活型態的轉變，在這個文化由所製造出來的情境中，藝術的發展並不像其他領域走在不斷前進的線性發展中，這是一種新的平面模式，藝術歷史的向度在當代藝術中消失。

關係美學探討人與人之間的互動關係和社會本質，而非個人的或私密的象徵空間。這樣的發展起源於全球城市文化的誕生，二次大戰後，城鎮的快速成長，人口大量朝都市集中，這不只興起了社會劇變也引起個人的流動。多數人聚集在小部分的空間裡，探討人際關係和社會本質的情形從城市模式的發展逐漸擴展成爲全體的文化現象。

The work of art represents a social interstice.³⁹

在商業性和語義學的價值之外，藝術品代表了一種社會的空隙，這個空隙指的事是一種人際關係的空間，和諧地並公開地存在系統之中。然而，隨著科技的發展與進步，城市中所有的關係浮渣都將被清除乾淨，以人力提供的服務將被日新月異的科技所取代。社會功能的普遍機械化逐漸壓縮關係的空間，如此便造成關係的失敗。因此關係美學試圖在多重監控的社會關係之下尋找一些額外的可能性，試圖在不同的社會關係中尋

³⁷ 參閱傅偉動著，《後現代主義》，台北縣，立緒文化，1996，第 74 頁。

³⁸ Bourriaud, Nicolas, "Relational Aesthetics", Paris: la presses du reel, 2002, 14.

³⁹ Ibid., 16.

找聯結。

文明的發展使密集的相遇者產生連結，相關的藝術實踐在大眾所能理解的基礎下所形成。此新形成的藝術手法由一個主題聚合而成，是旁觀者和畫面的遭逢，也是多重意義的精心組合。藝術能窄化關係的空間，藝術品產出的每個階段都具有關聯性，而關聯的原則就是社交性和對話，藝術要呈現的是遭逢的狀態。透過藝術活動，藝術家能在交錯複雜的關係中抓出在某種層面或原則上具有交集或相似性的一串集合，藉此使差異的個體間產生溝通互動。陳泓易對於此觀點曾表示：

這種遭逢的狀態並不將自身侷限於「互動」藝術的形式，而是呈現出在人與他人的各種關係之中如何讓藝術實踐與原創形式的產出被重新描繪或者被定義。在關係藝術之中藝術創作的物質化作品產出並非最為重要的。藝術行為的實踐與創意形式的出現才是重點。它可以產出物質化的藝術”作品”，或者留下此一遭逢關係的，一種德希達式的痕跡！⁴⁰

這樣遭逢的狀態，著重的是藝術實踐的行為與過程，而非藝術活動所產出的具體作品。德希達推翻當代藝術創作的意識形態，他的解構思想伴隨八〇年代以來對後設論述的批判而生，其結構主義闡述的是意義並非藏於符號之中，也不在於符號所指涉的事物，意義純粹產生自符號之間的關係。尼可拉·布希歐的關係美學便是這樣反思背景下的成果。

1.從形式過度到構成

列維納斯以為臉龐是道德禁忌的符號，象徵著我們對他者所具有的責任，這個責任就是我們與他人的聯繫關係，任何互為主體的關係藉著臉龐的形式來進行，當法國影評人塞吉·達內（Serge Daney）認為形式是凝視著我們的臉龐⁴¹，這不僅意指我們必須為他者負責，更重要的是要回復影像的深度。當影像把我們放在不屬於我們的地方時，影像就沒有道德問題，它純粹是把場所做了置換。雖然以達內的思考為出發點來看，電影藝術是虛擬的，但並不代表最終也是假的。影像主張形式就是慾望的呈現，生產出形式是要創造出可能性的遭逢。再推進達的理論，形式是影像中慾望的代表，藉著指向有慾

⁴⁰ 參閱陳泓易著，《吳瑪俐與環境藝術行動》，台北，現代美術，146，2009，第49頁。

⁴¹ Bourriaud, Nicolas, “Relational Aesthetics”, Paris: la presses du reel, 2002, 21.

望的世界，形式就奠基於影像是有意義的知識範圍、旁觀者是有能力參與討論的，也奠基於慾望能夠產生回盪。這樣的交易能夠被兩項式所總結：此人向他者展現某物，而他者隨著自己所見提出回應。在《公共生活》(La Vie commune)中，茨維坦·托多洛夫(Tzvetan Todorov)認為社交性的精華是對於認知理解的需求，這樣的需求超越競爭和暴力。當藝術家對我們呈現作品時，他使用一種可傳遞的倫理標準，而這個倫理標準把作品放在觀看和從被觀看之間。在達內聲稱所有的形式都是凝視著我的臉龐，因為形式正在請求我與它產生對話，形式在時間和空間中是包含著兩者的動態，它產生的是可見的且不連貫的訊息。

在波蘭作家維托爾德·貢布羅維奇(Witold Gombrowicz)的小說中，我們可以看到個體如何透過自身的行為、與他者相遇和對他者的談吐來產生形式，因此對維托爾德·貢布羅維奇來說，形式是關係的產物。也就是說，形式把自身和他者觀看自身的方式連結起來，藉由形式，觀者與創作者的目光將趨向一致，因為當個體以客觀角度看待自我時，便是正在思量他者主觀性執行的結果。但如此一來，形式理當導致必然而壓縮藝術創作的空間，然而藝術的形式避免了這樣的必然性，因為藝術是透過作品來發聲的。藉由作品，藝術家從事對話並以作品抓出在世界中一連串的關係，因此藝術實踐存在於知覺關係的創造。互為主體性是關係美學中重要的一部分，它不只表現出社會接受藝術，同時社會也是藝術的場域，這就是關係美學藝術實踐的典型。⁴²

過程本身也是個隱喻。它們是意義的有利容器。……我們常常錯誤的把物件和過程二分來談……任何時候，當我們把意識客觀化，某種程度上他就是個對象物、意義的實體了。只看最後的產物，或只看良善的社會意圖或作品效益，都不是全貌。⁴³

藝術作品若是遭逢的痕跡，那麼遭逢的姿態與過程也應是藝術創作中極其重要的一環。因此藝術家與旁觀者參與藝術創作時所產生的互動、溝通與實踐，都成為藝術創作中重要的討論範疇。

形式最常被定義為內容的輪廓，現代主義美學家藉著指出在風格和內容間的混亂來

⁴² Ibid, 22。

⁴³ 參閱 Suzanne Lacy 著，吳瑪俐譯，《量繪形貌—新類型公共藝術》，台北市，遠流，2004，第 57 頁。

討論「形式的美感」，以及風格和內容融合之後創意的協調性。通常，我們透過作品的視覺形式來評斷藝術作品，當面對創新的藝術實踐，形式的效力或選擇已不再是藝術批評的準則。

吳瑪俐認為：「所謂『作品』的概念……是如何把我的創造力發揮、展現，至於它的形式是什麼？沒有固定的答案……」。⁴⁴觀察當代藝術實踐時，尼可拉·布希歐認為應討論的是構成（Formations）而非形式（Forms）。當今藝術表現的形式僅存在於遭逢和動態關係之間，這樣的動態關係包函了形式與其他構成結合的觀念。

2.從關係美學的偶然觀點探討群眾的參與

超現實主義創作中，對於事件或事物的偶發式連結、影像與意義的錯置以及藝術手法的極端自由度等觀念在關係藝術中以另一種形式延續發展。關係美學的藝術形式從兩個平行元素之間的越界和隨機的遭逢而產生。這樣的遭逢必須是持續的狀況：這些元素必須要被集成一個形式，也就是一組元素。這樣的形式使原本分離的元素相遇，藝術被定義為一種持續的遭逢。藝術連結主觀的時刻和獨特的經驗，像是塞尚的蘋果或者是布倫的條紋，這種特別關係的組成藉由遭逢形成，而遭逢由時代背景來決定。照片影像出現以來已長達一世紀，我們的視覺經驗藉此豐富但也變得更為複雜。當代的藝術以「拼貼」的概念，將不同領域中任何元素重新組裝，南轅北轍的組合對我們來說早已見怪不怪，如同電影藝術使我們認知到世界是一個各種元素的集合，另外，科技的發展也使得藝術家認可其他未知的形式，例如：電腦程式常改變藝術家創作的手法。形式概念是不穩定並具有分歧性的，當代藝術的形式正從媒材中伸展開來：它是一種連結的元素，一個動態凝集的原則。⁴⁵

若說關係美學是實利唯物主義傳統的一部分，這樣的說法指的並非是固著於實物，也不是暗指用經濟價值來看藝術作品。在馬克思主義思想家路易·阿圖賽（Louis Althusser）所定義的是一種遭逢的唯物論，或是隨機的唯物觀。這種特別的唯物觀採取的是脫離世界的偶然性觀點，偶然事件並非有早就存在的來源或意識，也不含有目的的

⁴⁴ 參閱張晴文著，《再想一想：什麼是藝術？--吳瑪俐 1990 年代之後的創作觀》，台北，現代美術，146，2009，第 43 頁。

⁴⁵ Ibid, 21

邏輯。人類的本質是純粹的超個人化，人類從個體以社會的形式連結聚集，而這樣的形式是不變的歷史發展。只要社會環境改變，一種新的遊戲被宣布，這個在人群之中的遊戲就形塑了我們的目標，然而它藉著商品超越了藝術的本質，同時藝術被日常生活中的革命超越。關係美學不是呈現一種藝術理論，它暗示了一個起源和一個命運，而不是一種形式上的理論。

在關係藝術的實踐中，因其本身的參與性特質，偶然性也勢必佔據藝術創作的過程。在國際性的展覽中，我們看到很多提供服務的攤販，作品對觀者提出精準的契約，同時具備有形的社交模式。在激浪派（Fluxus）的展演裡，觀眾的參與已經變成藝術實踐的特徵。至於杜象開啓藝術合作的思考空間，企圖準確畫出觀眾在藝術作品中的活動領域。參與性是一種走在純藝術領域之前的發展，交流互動在溝通協商的背景之下竄起。杜象提出由觀者完成畫作的想法，這個想法假設了對話是影像產生真正的源起，而使一切往前進步。在開始進行創作的時候，協商是必要的，任何藝術品都可以被定義為關係的物件，就像充滿無數巧合與參與者協商融合的幾何場所。

一九五八年四月，單色藝術家伊夫克萊因（Yves Klein）在”空無”這件作品中，於畫廊入口處提供給訪客藍色雞尾酒，克萊因試著控制展覽開場的每個面向，將開場變成作品的一部分，他將觀眾在展場中的流動融入作品的主題，藝術家藉此貫穿整個展覽。過程中，克萊因不去操控觀眾的參與詮釋，因此作品的本質和意義不斷在改變，充滿偶然隨機性。隨著每個細小的改變，展覽過程便成為有彈性的創作素材。參與展覽的觀者扮演決定性的角色，他們遭遇需要由他們來做決定的裝置，也就是說，觀者與作品的互動協助定義整個展覽的結構。就如同在古巴藝術家岡薩雷斯（Felix Gonzalez-Torres）的乾草堆和糖果堆作品中，觀眾被授權可以從作品中取走一些糖果或紙張，但如果每個觀眾都執行這樣的權利，它會簡單純粹地消失，藝術家訴諸觀眾的責任感，而觀眾必須理解他的姿態正對作品的崩解做出貢獻。

3.關係藝術作品的主題

在過去歷史的藝術品描繪神性，探求人與神的關係，其目標是在與神溝通或展示神

性。文藝復興時期開始，藝術轉而探索人與世界的關係，透視法與人體解剖學的發展代表藝術重視人文精神。直到立體主義出現，藝術開始分析人與世界的視覺連結，立體主義藉著日常物件對藝術提出反動，講求的是人與物體的關係。一九九〇年代的藝術實踐開始把焦點放在人與人之間的關係中，藝術家越來越清楚的把焦點設定在關係上，所以作品將從大眾之中以及社交的模式設計中被創造出來。這樣獨特的產出不只決定於意識形態和實踐領域，也決定於新的正式社交領域。指出藝術品內在的關係性質或探討人類關係已變成全然成熟的藝術形式。尼可拉·布希歐認為在今日，遭逢、相遇、事件、各種合作型態、遊戲、節慶和宴飲交際的場所，所有遭逢的方式和關係的創造都能被轉變成美學形式。

藝術家的實踐以及他身為製造者的行為，決定了作品會被人們聯想到的關係。換句話說，藝術家所製造的，首要是人與世界之間的關係。每個藝術家的作品起源於關係美學中所提及的在一個充滿形式的世界之中，在這世界裡都是藝術家自己的軌道和問題，不能被任何的形式、圖說或主題連結在一起，他們想要分享的是更有決定性的事物。他們的作品牽涉到社會的互動交流，在被提供的美學經驗中與觀者的互動性和各種溝通的過程，在其具體的範圍裡就像為了連結個人和人群而服務的工具一樣。在人與人之間的關係範疇中，操作著一個或相同實踐與理論範圍內的事實。

因此藝術作品一直都在我們稱呼為關係的領域裡運作著，這個領域的操作模式之於今日藝術，就像大量生產之於極限藝術與普普藝術。他們的藝術實踐將展覽場所納入作品之中，偏向在展覽計畫中使視覺性場地成為相對。一九九〇年代的藝術作品把旁觀者變成鄰居，是直接的對話者。正是這一代的對於溝通的態度使得與前一代的關係能夠被定義下來。大部分的藝術家在 1980 年代竄出，從 Richard Prince 經由 Jenny Holzer 到 Jeff Koons，發展媒體的視覺層面，然而其中的後繼者展現對於接觸和可觸性的偏好。他們指出在視覺描寫中的即時性。這種現象有一種社會學的解釋，由過去這十年來所提出，認為它是藉著衰退，轉變成對奇觀和浮華不利。對於這一點也有純粹美學上的理由：「回去」的鐘擺從一九六〇年代的運動開始暫停在一九八〇年代，而主要的普普藝術，其視覺的效力加強了由虛擬主義所提出大部分的形式。不管怎樣，我們的年代與一九七〇年代「貧窮」和實驗藝術相同一致，徹底針對其危及的周圍環境。

隨著關係藝術家在六零年代中期觀念藝術首度出現，我們在人群的存在中尋找自

我，這樣的人群並不從對於過去美學運動的反覆闡釋中吸取養分。關係藝術並非任何運動的再生，也不是任何風格的回歸，它起於對於現在的觀察，也起於思考藝術活動的命運。關係美學宣稱的基本主張是一藝術發生場所的人類關係領域，在歷史上並沒有任何先例，在此之後，縱使顯露了所有美學實踐明顯的背景和一個可以覆蓋所有現代主義者題材的現代化主題。關係藝術存在於一個事實，這一代的藝術家認為相互主體性和互動並非時尚、假設推理的小玩意兒，也不是傳統藝術實踐的附加物。藝術家們採取了起始和結果的觀點，作為活動的主要報告者。藝術家作品展出的空間就是互動聚集的空間，也是迎接所有對話開闢的空間。他們所產生製造的是關係的時空元素、試著要戒除大眾溝通意識形態束縛的互動經驗，在某種程度上，社交性非傳統形式的場所、批判的模式和構成宴飲交際的時刻。

然而相當清楚的是未來導向宣言、渴望進入更好的世界生活的新人類時代已經完全結束。近日，烏托邦存在於主觀的、日常的基本上，在具體、有意的零碎試驗當中。藝術品以在這些試驗和這些可能成真的生活可能性之間的社會縫隙出現。那是全部，但它是件重要的事。在任何事件裡，它代表了對於壓抑、集權主義、極端保守思想充滿期待的替代，這樣的思想，至少在法國，以再發現的常識形式穿過藝術理論。然而，現代化未死，如果我們認同現代化對於審美經驗和冒險思想來說是一個柔弱而傷感的感覺，這與被我們自由職業的哲學家所防禦的謹慎的習俗形式形成對比。不管這些緊握著過去精緻品味的激進份子，如自由職業的哲學家、新的傳統主義者和保守的激進份子會怎麼說怎麼想，今日的藝術充分具有二十世紀前衛派的所遺留下來的精神，並同時挑戰著前衛派的教條主義和目的論的信條。剩下確定的是很多的衡量進入最後的主張：就是時間把它紀錄下來。借用 Gilbert Durand 的措辭，因為現代主義沉浸在一個「對照的想像」，就是藉著分離和對比的方法在進行，欣然的傾向未來而否定過去。現代主義的基礎是衝突，而我們時代的想像關注的是協商溝通、連結和共存。近來，我們不再試著要透過衝突的碰撞來進步，藉著創造新的集合、不同單位間可能的關係、在不同的夥伴之間觸極的結盟。美學的契約像社會的契約一樣，遵守著他們該遵守的。

而且我們只準備好要創造各種暫定協議的形式，這些形式准許更美好的社會關係、更緊密的生活方式、以及豐富萬物許多不同的組合。藝術不再尋找象徵性的烏托邦，反而企圖要建構具體的空間。

第三節 新類型公共藝術實踐探討

藝術史與藝術社會學學者菲利浦·胡珊(Philippe Roussin)，認為前衛藝術在是一種告終的藝術形式，其歷史已經終結，另一種全新的游離地景變成當代藝術創作所關注的主題。⁴⁶藝術表現的形式以及採取的手段到當代也產生新的思維，全新的游離地景指涉的面向涵蓋了生活方式的探討以及與城市概念相關的議題。

跨領域藝術的概念反應於歐美公共藝術近來的發展之上，因為公共藝術位於社會場景之中，在實質與象徵意義上的公共空間能夠因為藝術的介入而產生改變。由Mary Jane Jacob 等人所鼓吹的新類型公共藝術(new genre public art)即是一例，在新類型公共藝術中所開發的是社區及族群等社會性的議題，而如此的面向在與特定公領域的界面性(accessibility)乃是這些藝術工作者關心的對象。藉由如此的概念，公共藝術在於界定作品與公共領域的關係，而公共領域的概念也在如此的互動性下成爲一個可以重新定義的對象。換言之，新類型公共藝術的重點在於挑戰既有對公共領域的認知。

「新類型公共藝術」(New Genre of Public Art) 這個名詞來自《量繪形貌——新類型公共藝術》一書，其創作形式承襲前衛企圖整合藝術與生活實踐的精神並有別於一般官僚化且制式化的公共藝術，公共藝術的設置從靜態的陳列轉向爲促使事件與行動發生的場景。由於重點在藝術性於其文化層面的創造，我們可以思考其美學脈絡是藝術之社會介入(social intervention)的其中一環。台灣當代藝術家吳瑪俐認為藝術的批判精神在現在或許只能從那些對於公共藝術展開批評性回應的新類型作品中，才能找到精神的延續與具體實踐。⁴⁷凱斯特(Grant H. Kester)以「對話性創作」(Conversation Pieces)一詞來稱呼這類踐履性與實踐性的藝術創作。藝術的表現介入到社群日常生活的空間裡，場所及生活在其中的人，都可能成爲作品的文本，如此促成了跨領域的合作與對話產生。

新類型公共藝術不只關注藝術作品本身，也不只著眼於藝術創作的場域空間，而是一種關於所要推動的內在價值體系的美學陳述。公共藝術不只是一個具體作品，而是一

⁴⁶ 參見陳泓易著，《吳瑪俐與環境藝術行動》，台北，現代美術，146，2009，第45頁。

⁴⁷ 參見 Suzanna Lacy 編，吳瑪俐譯，《量繪形貌》，台北，遠流，2004，第009頁。

個發現或重建價值的動態過程，是一種對於社會文化議題的入世關懷。新類型公共藝術以涉入和連結的方式喚醒民眾對於生活週遭的關注，其中的公共性並非是物理性的公共空間之介入，而是在公共領域中以跨界的方式激發出多元歧異的公民意識，構思改善問題的可能性，並創造公共對話與反思的空間，具有社會療育的面向。如同溫蒂·葛利斯沃（Wendy Griswold）所提出的「文化菱形」（Cultural Diamond）觀點，新類型公共藝術並非透過藝術反映社會或藉由藝術手法形塑藝術家期望中的社會，而是致力於讓藝術在社會中被建構產生。藝術的生產形式走向集體化，取代傳統中創作者單一的個人表達。藝術滲透在社會之中，但仍保留其做為「藝術」的自主性。

台灣近年文建會所推動之「文化公民權」及「公民美學」政策中，對於公共藝術的公共性有新的省思與探討，開展一種由公眾擔任主體的藝術行動，其思維與新類型公共藝術的概念相近。在當前的藝術場域中，「新類型公共藝術」所獲得的關注與評價，顯示出這類創作達到前衛歷史主義所未達成的理想。本小節將探討新類型公共藝術為何可稱為藝術？分析藝術社群的結盟與團隊運作方式如何？並探究藝術家角色的轉變。

一、藝術上的合法性

新類型公共藝術使用傳統及非傳統媒介的視覺藝術，且與廣大多樣的公眾互動、討論直接與他們生命相關的議題。⁴⁸然而，這也是新類型公共藝術最易受抨擊之處，藝術表現不講求外在美感形式，藝術創作的成功與否在於是否建構自社會議題並形成價值意識。有些評論者不認同這類作品是「藝術」，因為它不管從實務或者理論上來看，都無異於政治或社會運動。⁴⁹這類藝術創作的手法技巧及美學定律不再是首要考量，當藝術作品原本帶給人們視覺感官上的愉悅消失，批評家便判定這樣的藝術是失敗的。

藝術家的角色及藝術作品非常多樣化，對原住民來說，手工藝品及慶典儀式是藝術；對中古基督教徒來說，藝術是用來讚頌上帝的手段；而中國的書法與日本的茶道、劍道都是形式特殊的藝術表現。杜威認為「必須藉由了解社群精神來掌握藝術的語言」，

⁴⁸ 參見蘇珊·雷西（Suzanna Lacy）著，吳瑪俐譯，《量繪形貌》，台北，遠流出版社，2004，第9頁。

⁴⁹ 參見凱斯特（Grant H. Kester）著，《對話性創作-現代藝術中的社群與溝通》，台北，遠流出版社，2006，第26頁。

他未將藝術定義為「美」或「形式」，而是「社群生活的表達方式」。⁵⁰

垃圾箱畫派首領羅伯特·亨利（Robert Henri）在周遭的日常生活中尋找創作題材。葛萊根（William James Glackens）和陸克斯（George Benjamin Luks）等費城報紙的在職藝術家，他們也認為街頭的所見所聞對藝術才是最具生命力的刺激。亨利堅信藝術建立在社會目的上，真實比美重要，而生命又比藝術重要。⁵¹

安迪·沃荷的布瑞洛洗衣粉盒雖然看似無異於超級市場裡所販售的洗衣粉盒，但安迪·沃荷的作品被收藏家或藝評家認為是藝術品，因此它便可被稱為藝術。亞瑟·丹托（Arthur Danto）的多元論闡釋了不同時期的人們之所以將不同的物體視為藝術，是因為人們對藝術的「理論」有所不同，藝術不見得是戲劇、繪畫、園藝、教堂或歌劇，也不必要一定是美的或道德的。也就是說，任何創作只要出現於適當的時機或藝術家能有合理的詮釋，任何東西都可以是藝術品。⁵²新類型公共藝術創作社群首要任務便是確認藝術活動從屬於藝術範疇而非純粹的社會活動或生活議題探討。這類的藝術作品是社會行動的轉化，透過藝術的轉化提供更多關於社會議題的討論和想像。

阿多諾、班雅明和馬庫色都極端地把藝術比擬為社會革命，要求作品有獨特的構成方法，形成爆破性力量「把世界轉化到一種新的語言中去」，而且必然有政治議題的介入。⁵³新類型公共藝術以在地創作的方式鼓吹當地民眾參與溝通及創作，探討藝術與真實生活的交互作用以及改變彼此的過程，呼應關係美學中過程重於結果以及構成大於形式的概念。再者，從現代主義以來，藝術的原創性早已使作品遊走在學院派所認定的藝術與非藝術之邊界線上；杜象認為藝術是知識性的，任何非藝術的事物在經過儀式般的宣告，都可以成為藝術⁵⁴。因此，當蘇珊·雷西（Suzanna Lacy）宣稱藝術不只是一個完成品，而是一個價值發現的過程，其反映社會文化議題整體觀照的哲學思考及倫理行動，自然也能夠稱為是藝術。

然而，以上的論述並不能夠為新類型公共藝術在藝術上的合法性提供完整的立論基礎，以下將透過海德格對於藝術本質的探究及哈伯瑪斯的溝通行動理論來驗證對話性藝

⁵⁰ 參見 Cynthia Freeland 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》台北，左岸出版社，2004，第 66 頁。

⁵¹ 參閱 Herschel B. Chipp 著，余珊珊譯，《現代藝術理論》，台北，遠流，2004，第 718 頁。

⁵² 同註 41，第 60-61 頁。

⁵³ 參閱楊小濱著，《否定的美學》，台北，麥田出版社，1995，第 17-40 頁。

⁵⁴ Jeff Kelley 編，徐梓寧譯，《卡布羅論文集—藝術與生活的模糊分際》，台北，遠流出版社，1996，第 187 頁。

術在藝術上的合理性。

海德格認為將藝術品視為客體而加以研究的美學，是一門非常年輕的哲學學科；從鮑姆加通(Alexander Baumgarten)提出必須有一門學科專門研究感性知識，並以「美學」(aesthetics)稱之後，美學並將藝術作品當作感性的知覺對象，並以人們體驗藝術的方式來說明藝術的本質。⁵⁵對海德格而言，此種意義下的美學帶著十八世紀啓蒙理性以來的偏見。美學將藝術作品看成感性所認識、體驗的對象，如此一來，相對於主體，藝術作品就成爲了客體。由於這種思維完全被限制在主客關係的框架內，人被看做是主體，藝術作品雖然是創造物，然而一旦人們從功利角度來看待它時，就把自己當成了這種創造物的主人了。⁵⁶如此，藝術品與人的關係成了「對手關係」或「對抗關係」。這樣不但不能將藝術品的真實存在呈現出來，反而用一種愚昧的遮蔽物將它掩蓋起來。

海德格認為在藝術家與藝術作品這種互爲本源的關係中，必有另一更基本的存在，如藝術，作爲兩者的本源，使藝術家與藝術作品均得以成爲其本質。真正的藝術的泉源和意義是對真理的創造性的看護，而非傳統上所任認爲的對現實的模仿。對存在看護的藝術比現實更真實，因爲這種藝術的創造是從「存在的深井汲取存在，使它呈現於光明之中。這口井就開鑿於看護者的土地上。」⁵⁷藝術創造不僅是在看護真理，更是讓真理呈現於光明之中。關於此，海德格曾以梵穀的名畫「農夫之鞋」爲例來加以說：

在這雙穿舊的鞋具的內部那黑洞的敞口中，凝聚著勞動步履的艱辛；在它拿那硬實和沈重的分量中，凝聚著寒風陡峭中邁步於一望無際的單調田壟上的步履的堅韌和遲緩。鞋底上黏結著大地濕潤而肥沃的泥土，鞋底之下黏結著垂暮時田野之路的寂寞。這雙鞋具還迴盪著大地的呼喚，展示著大地對成熟穀物的無言的餽贈，透視著大地在冬閒的荒蕪田野裡朦朧的冬冥。這鞋具還浸透著對麵包的供應不足的無怨言的擔憂，展示出重新戰勝貧困後的無言的喜悅，隱含著分娩陣痛時的顫抖和死亡逼近時的顫慄。這個用具從屬於大地，並在農婦的世界中得到保存。從這種被保存的從屬關係中，用具本身產生出來，使它能夠立足於自身。⁵⁸

⁵⁵ 參見黃美綾著，「高達美的藝術哲學--藝術的真理經驗」，碩士論文，台灣大學，2001，第 30-31 頁。

⁵⁶ 參閱滕守堯著，《當代大師系列六--海德格》，台北，生智出版社，1996，第 135 頁。

⁵⁷ 同上註，第 136 頁。

⁵⁸ 參見海德格 (Martin Heidegger) 著，孫周興譯，《藝術作品的本源》，上海，世紀出版社，1980，第 18-19

在這作品中有什麼東西在發揮作用呢？梵谷的油畫描出這器具即一雙鞋真正是什麼。這個存有者進入它的存有的無蔽之中。希臘人稱存有者之無蔽為 $\alpha \lambda \eta \theta \varepsilon \iota \alpha$ 。我們稱之為真理，但對這字眼少有足夠的思索。在作品中要是存有者是什麼和存有者如何是被開啟出來，作品的真理也就出現了。⁵⁹

在這段充滿詩意聯想的文學性的段落裡，農婦、農鞋、寒風、泥土、暮色、小徑、大地、穀物、田野、冬冥、麵包、焦慮、喜悅、陣痛、顫抖、死之戰慄、世界等等存有者都被聯繫起來，同時被揭示展開出來，並聚集在一個敞開領域中。很顯然的，對於這一「存在」，農婦自己是看不見的，她的觀察和經驗或許只看到農鞋的「有用性」，而看不到它的「可靠性」。依傳統形上學說法，器具之存有特徵乃在於其具有用性，人們是依據有用性和用途來製造使用器具。然而海德格則認為，器具有的不僅僅是有用性而已，有用性本身又源於器具之本質存有中，有用性經過本質還原後，稱之為可靠性 (Verlässlichkeit)。憑藉此可靠性，農婦才把握了她的世界。世界和大地為她而存在，為伴隨著她的存有方式的一切而存在，但只在器具中存在。因為器具之可靠性才給這單樸的世界帶來安定，保證大地無限延展的自由。

器具本身接近真理，可惜農婦根本看不到這些。農婦之所以只見其有用性而不見其可靠性乃是因為農婦僅憑一般的經驗去觀察、對待農鞋。然而梵谷的畫卻恰恰與農婦相反，因為它把農鞋的有用性歸零了。而正是因為其有用性被歸零所以它的可靠性油然而生。海德格認為正因梵谷的畫所指涉的是農鞋的可靠性而非有用性，如此才使我們得以注意到農鞋的本真的世界。因此，只有藝術作品才能已以自己特有的方式開啓這個世界；只有藝術作品才能使我們懂得真正的農鞋是什麼。海德格因此認為「藝術作品以自己的方式開啓存有者之存有。這種開啓，也即解蔽(Entbergen)亦即存有者之真理，是在作品中實現的。在藝術作品中。藝術就是自行設置入作品的真理。」⁶⁰其中「藝術是自行置入作品的真理」一句中的「置入」，並非是說真理出現於作品中，然後隨即消散。而是說真理凝聚於作品中，永遠留在作品中。而海德格之所以說是「自行置入」乃是因為他想要強調真理不是被藝術家所置入於作品中，不是從別的地方將真理拿來置入藝術

頁。

⁵⁹ 同上註，第 19 頁。

⁶⁰ 同註⁵⁹，第 23 頁。

作品之中。真理是自動顯示自己，而非任何人所置入於作品之中。故海德格曾說：「藝術家是無足輕重的，他幾乎是作品出現的通道，通道建成之時，就是藝術家自己滅亡之時。」⁶¹

海德格認為，藝術的本質就在於揭露真理，而藝術作品揭露真理的方式，是建立世界及製造大地，透過這兩者的鬥爭，藝術得以揭示了存有者的意義。

1. 建立世界

在早期的《存有與時間》中，海德格從人的實存觀點來看，人在本質上就是在世界中的存有，「世界」就是人生存於其中的世界。世界並非立於人面前、客觀的觀看對象，而是人與其生存環境之互動聯繫的總和；也只有在這種動態聯繫中，世界才會顯露出來。海德格更接著將「世界」這個概念加以拓寬，成為包括民族發展的歷史、以及天、地、人、神（Fourthfold）四重結構的世界⁶²。然而，無論海德格的世界內容如何演進，它的基礎總是建立在人的存在中，以及人對周遭世界的理解之上。海德格認為，藝術作品的存在就是建立一個世界。為了更清楚地理解這個概念，海德格以希臘神殿作為說明的實例：一座神殿的建築包含神的形象，它擴展並勾勒出一個神聖領域，使所有環圍著它的聯繫聚合成統一的整體。在這個世界裡，神廟已不是神的符號，而是諸神自身。古希臘人相信的正是這些有形體的神，神就是人們從神廟中看到的樣子。神是最高真理的化身，所以神廟意味著真理的顯現。⁶³因此藝術作品所建立的世界，就是開放了一個敞開領域，為存有者設置空間。在作品所開啓世界的開放性中，存有者各得其位，得以如其所是地現身到場。這正是無蔽性真理的全部內容，亦即存有顯示自身的過程、一個解蔽事件的發生；在此狀態下，原先隱蔽的東西成為可見的、可認識的。面對一個作品，即是進入這個作品所做開的世界之中，作品存在即是建立一個世界，並在運作中永遠持守著這個世界。

2. 製造大地

⁶¹ 同註⁵⁰，第 29 頁。

⁶² 參見宋定莉著，「老子與海德格美學思想之比較研究」，博士論文，東海大學，2005，第 163 頁。

⁶³ 同註⁴⁸，第 114 頁。

無可避免的，藝術作品必須以材料或自然物為基礎。器具也有具自然材料做基礎，但由於器具的本質在有用性，自然物的材料便隱沒在有用性中了。正如海德格所說：「作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使之保持於其中，作品讓大地成為大地。」⁶⁴大地作為萬物的庇護者，是一切存有者回歸之處。它自我閉鎖的本質並非單一的、僵化的遮蓋，而是將自身開展到其質樸的方式和形態的無限豐富性中。在大地基礎上，作品的意義內容因而是豐富深刻、無法被人的理解探究所窮盡的。⁶⁵正如海德格所說：「大地使任何純粹計算式的胡攪蠻纏徹底幻滅了。雖然這種胡攪蠻纏以科學技術對自然的對象化的形態給自己罩上統治的進步的假象，但是，這種支配始終是意欲的昏暈無能。只有當大地作為本質上不可展開的東西被保持和保護之際——大地退遁於任何展開狀態亦即保持永遠的鎖閉——大地才敞開地澄亮 才作為大地本身而顯現出來」⁶⁶作品以大地為基礎開啓了一個世界，並將自我閉鎖的大地挪入世界的開放性，使之保存其中。在此種意義上，作品讓大地成為大地，使大地保持其不可展現的本質而顯現。

藝術一方面建立了世界，一方面顯示出大地自然的真相。大地與世界相互昭示對方的本質，兩者不能缺一。缺少任何一方，真理的結構便不完整。與此同時，世界是公開性的，它要求在大地上公開自己的公開性。但與此相反，大地卻尋求將世界重新隱匿於自身之中，這樣兩者就有了爭執，處於緊張之中。但爭執雙方都不以對方為目的，因為兩者又互相需要。藉由爭執，顯示出兩者的差別；差別使兩者離異，又相互合和。⁶⁷藝術作品就是這樣集大地和世界於一體，和爭執與寧靜於一身。

海德格不認同傳統美學將藝術作品的瞭解看做是體驗，甚至認為這是導致藝術死亡的因素。他認為，美的存在是真理的本質存在的自行顯現的技巧，而真理就是自行隱藏自身者的去遮蔽過程。美並非是使人喜歡的東西，而是當一直不可顯現並因此不可見到者達到了顯像的顯現時，以真理自行顯現的技巧自發出現的內容。⁶⁸海德格認為，真理在藝術作品中的自行顯現是透過藝術使用的各種質料自身的本質顯現來實現的。詩人用語詞、畫家用顏料、雕刻家用石頭，各種材質在作品中顯示出其本質。藝術對真理的顯

⁶⁴ 同註⁵⁰，第 27 頁。

⁶⁵ 同註⁵²，第 41-42 頁。

⁶⁶ 同註⁵⁰，第 28 頁。

⁶⁷ 同註⁴⁸，第 143-144 頁。

⁶⁸ 同註⁴⁸，第 141-142 頁。

示即是對大地之物的本質的顯示；大地是在藝術作品中顯示自己的存在。因此，藝術作品使大地進入真理之中，將隱匿、不開放的自然轉化成爲開放。通過海德格對真理的詮釋，藝術便與真理本身直接發生關連；藝術不再只是感性認識的對象，而是存有真理顯現的方式。在藝術作品中，存有者的真理被設置於其中，亦即被放置到顯著的位置上；存有者通過作品走進存有的光明裏，並進入顯現的恆定之中。

近代哲學發展的主軸之一，在於致力將本體論的真理概念知識論化。但在當代，真理卻常被視爲是無用的概念。在分析哲學的傳統中，真理概念被緊縮到幾乎成爲冗餘的概念，新實用主義號召用「證成」的概念來取代它；在歐陸哲學的陣營中，真理被解構成邏各斯中心主義的殘餘，現象學的詮釋學毋寧回到真理在古希臘的存有論意義來超越它。⁶⁹真理對於「人」還有什麼作用？這一連串的疑問與爭議，使哈伯瑪斯意識到他過去基於語用學的哲學所強調的後形上學思維，而忽略了我們日常最素樸的實在論直覺對於知識之客觀性與生活實踐之團結性的重要意義。因此哈伯瑪斯想透過對於「真理共識理論」(Konsensstheorie der Wahrheit) 的修正，提出一種「真理的去除疑慮」(Entsorgungstheorie der Wahrheit)。以凸顯共識真理觀的意義並不在於其能做爲對於事物有絕對的知識之知識論判準，而是它能使我們去除實踐互動的疑慮。而「真理共識理論」正是哈伯瑪斯「溝通行動理論」的基礎亦是一種建基於生活實踐之實在論基礎的真理實用概念。(Habermas, 1999a: 261f)。透過「真理共識理論」哈伯瑪斯把他對於真理的語用學觀點，從做爲程序性的知識論判準，轉向做爲保障我們能從反思性的「討論」再度回到在生活實踐之「溝通行動」中的規範性要求。

在語言溝通中，世界的客觀獨立性與溝通的可理解性是同樣根源的。若不預設一個獨立而客觀的世界，那麼意義的交互可理解性就無法被設想。因爲除非我們預設世界是客觀而獨立存在的，否則我們就不需要超出私人體驗的世界，去追求自我與他人的一致理解。在此，客觀而獨立的世界做爲溝通的形式性預設，是使我們必須追求共同的理解的基礎；反過來說，如果沒有達成一致理解的溝通要求，那麼世界本身所具有的客觀獨立性或實在性也無法被保證。因爲在個人的體驗中，世界只被呈現爲在我們自己心靈中的表象或在語言邏輯中所描述的事態。惟有在意義理解的相互溝通中，我們才必須預設

⁶⁹ 林遠澤，「真理何爲？從哈伯瑪斯真理共識理論的實用轉向論真理的規範性涵義」，歐美研究，35卷，2期，2005，第365頁。

那在主觀體驗中的世界，是以一個獨立於我們各自的心靈或語言脈絡之外的客觀存有為基礎。就此而言，世界的客觀實在性即因其能做為我們在溝通中的公共指涉點，而在語言的使用中得到擔保。由此可見，我們與客觀世界的關係必然得透過語言溝通做為中介，才有討論的可能性

哈伯瑪斯認為溝通行動必須在預設的背景共識中進行，這也就是說在語言行動的施為態度中，為了以言行事的目的，我們必須隱含地承諾我們的有效性聲稱是可以兌現，以使得我們能在隨著主張的語言行動所提出的有效性聲稱不加質疑的確信下，進行對於世界解釋的資訊交換或進行相互的意義理解。在語言的溝通使用中，世界的客觀實在性本身即是必要的形式性預設。在生活實踐的溝通行動中，對於語言表達的真理性聲稱的共同承認，與對於客觀世界的實在性的共同預設，對於自我與他人來說都無置疑的餘地。惟有我們在生活實踐中出現了困難，溝通行動無法繼續進行時，我們才轉而進行「討論」，然而透過討論而兌現的真理性聲稱雖然立基於(fundiert) 經驗，但其達成卻只能透過較好的論證(亦即合理的可接受性) 的奠基效力。哈伯瑪斯因而認為陳述句的真值條件並非是在基本命題中的事態的存在，而是「陳述之真理的條件在於所有其它人潛在的同意」(1984a: 137)；或者說：「命題的真理意指著，對於所說的話是以達成理性的共識為目標的承諾」(1984a: 137)。由於有效性的聲稱在前面的分析中，只是做為言談之有效性基礎的背景共識而預設，但現在它卻必須透過在討論中的共識形成才能兌現。這顯示真理問題是在從「溝通」過渡到「討論」的語言使用形式中，才被提出來的。因此哈伯瑪斯認為，真理的意義並不在於我們是否能在知識論上取得不會再錯的判斷，而是透過討論的去除疑慮而使我們能在安處於世的生活實踐中，回到已修復的溝通行動的背景共識之行動確定性中。

這與原本西方哲學所認為的只要持有「假定」，透過合理的「證成」便可得到真理的概念不同，透過對於哈伯瑪斯「溝通」、「參與」與「討論」的理解，我們可得知，「話語」乃實踐真理的方式之一，而真理的意義就在「對話」之中，是經過不斷辯證而修正的，其具有變動性與時代性。回顧西方藝術的真理演進史，從模仿到創作、從創造到再現、從再現到原創、再從原創到講求藝術的自主性，如同傅柯(Michel Foucault)所認為的，本質(entité)必須能夠以自我技術修正，才具有意義。當藝術顯現真理，而真理的意義又存在於對話之中，便能驗證具備「對話性」特質的新類型公共藝術在藝術上的合法性。

二、藝術社群的結盟

在第二章中曾討論到現代主義為維持藝術的審美傳統與批判價值而獨立於社會，藝術全然由藝術精英做詮釋，在藝術創作中棄絕所有可能被大眾理解的線索使得藝術作品走向異化、疏離的極端。然而藝術最終走向市場機制，任憑市場消費體系來評斷藝術作品的成就高低。不管是藝術家為了向現實低頭而迎合市場，或是頑固的反抗社會，藝術存在的空間都變得狹窄孤立。超現實主義藝術家解放物品原有的樣子與其被賦予的目的，藝術家們不以理性來創作，他們認為真實存在於精神領域之中而非既存的社會關係。達達藝術家則攻擊資本主義對藝術的肯定，向資本主義綑綁藝術發展表達抗議，他們企圖以藝術回應政治與社會文化的危機，雖然在當時看來是失敗的，但卻讓藝術走出美術館，開始在許多地方發生。⁷⁰觀念藝術與地景藝術稍縱即逝的表現方式使得藝術表現的實體無法被掌握，突破藝術商品化的框架。普普藝術則以嘲諷取代攻擊，以拼貼和複製的方法挑戰真實的意義，透過解構和質疑模糊藝術與商品、生活的分界線。

與上述藝術實踐不同的是社群藝術，近年來，社群藝術在藝術界開始盛行，不管是在國外的公共藝術創作中，或是國內公共空間的社區營造裡，社群合作變成是創作過中的基本元素。社群藝術的興起來自於對現代主義藝術封閉體系的反思以及後前衛的多元主義，這樣的藝術融合藝術領域以外的其他社會元素與意義。藝術與社會藉著社群藝術發生關係，此乃前衛精神的延續。所謂的社群藝術，指的是藝術家、觀眾及參與者在因彼此互動而產生的藝術過程，也就是由參與者共同構築而成的藝術作品。

社群藝術積極地成為與真實世界碰撞的媒介、過程與結果。⁷¹社群藝術具有鮮明的複雜關聯與目的，在藝術概念及生產形式上，與其他藝術表現方式截然不同。啟蒙運動的哲學家企圖建立預設立場的歷史發展觀念，新類型公共藝術與關係美學卻著重在藝術家必須走出自我中心，朝向與公眾結合的關係與創作過程。現今的藝術發展主要來自經驗、參與、理解、感動、批判等多樣性模式，人們學習以更好的方式居住在這個世界，因此藝術的內涵變得不具穩定性。透過藝術社群的結盟，藝術的能量才能在釋放至更大

⁷⁰ 參閱許瀟月，《一個展覽如何成為一個論壇——評「台灣美術雙年展」與「福興國際雙年展」》，台北，藝術家，403，2008，第266頁。

⁷¹ 參閱廖億美著，《在社區營造藝術：從自溺的中心出走——社群藝術及其台灣實踐圖》，台南，台南藝術大學，2009，第41頁。

的社群網絡中，不僅作為反思與觀想的媒介，甚至不再由藝術家獨占，呈現的是每個人的創意。

社會雕塑的觀念是現今社群藝術的前身，強調的是藝術的社會性功能。喬瑟夫·波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）的社會雕塑理論，探討的是關於藝術的政治與文化功能，他認為社會上每個人都可以成為藝術家，同時相信藝術可帶來革命性的改變。現今的「公共藝術」便是打破不同藝術形式間的藩籬，在藝術家創作的過程中注重民眾的參與，歡迎人人投入公共藝術的建構過程。⁷²公共藝術的新式創作訴求的對象是更多的參與者，期望透過集體的行動達到以藝術手段改善生活有機空間的效益。公共藝術的新式創作不再只是將藝術品擺放在公共空間，藝術融入生活也不應只出現於社會高級階層講究的生活美學，而是使生活在該空間中的居民都能感受公共藝術新式創作所帶來的喜悅與魅力。透過跨領域的交流可深化藝術的意涵，藝術創作才能感動更多階層的人，這樣的藝術歷程在社會中同時也扮演公民討論社會議題與改善生活的交流平台。

藝術在此提供情境，經由美學的程序拋出討論框架，進行不同的提問方式，使公共空間產生內在的改造，著作權被消解，作品變成是動態事件。生活的空間與發生的事件成為藝術社群創作的素材，藝術作品與參與者產生互動過程。藝術社群尋找土地的連結，使得場域成為社群藝術的特質。

三、藝術家的角色轉變

海德格認為藝術作品是來自藝術家的活動而產生，使藝術家成為藝術家的是藝術作品。所以藝術家是作品的本源，作品是藝術家的本源。兩者相輔相成，彼此不可或缺。但兩者都必須通過藝術才能使其獲得各自的名稱。

在傳統美學中因創作個體單一化，所以創作時所採取的模式都是由自我到外射的一貫路徑，藝術作品儘是作者個人的詮釋。當一個團體在進行某種藝術介入空間的創作模式時，藝術合議制的逐漸形成（collegium），也就是說作為單獨創作者的個體，不能在創作思考中有過多的「自我」，而是在團體運作中多數自我的滲透而形成修正。在啟蒙時

⁷² 參閱胡寶林著，《公共藝術空間新美學》，台北，藝術家，2006，第4頁。

代，藝術家以專業手段生產藝術，讓藝術以令人讚嘆的形式存在於世。但啓蒙之後，藝術家所扮演的領導角色已不再鮮明，帶領人群開拓心靈思考的啓蒙者已由藝術家接棒給企業或國家所產生的集合性智慧。⁷³

十八世紀西方世界宮廷與宗教的生活中藝術是一種獨立的活動，藝術品的欣賞者僅是宮廷貴族，藝術家創作的方向也只是緊緊的依循皇家品味。十九世紀藝術家的個人意識抬頭，「爲藝術而藝術的」是創作的最高原則，此時藝術與社會隔閡與日俱增。而後來的前衛藝術雖然常以社會現象作爲創作題材，已逐漸有藝術融於社會的趨勢，此時藝術社群仍是圍繞在菁英階層。這種情形到了後現代有了改變，作者詮釋不再是唯一，而是加入了讀者的解讀與再創造，甚至到了當代更發展出與觀者互動的創作模式因而有了參與式藝術創作的觀念。到了波依斯「擴展的藝術觀」出現後，藝術的範疇已然擴及社會與人自身，社會本身就是藝術品。

波依斯曾說：「擴展的藝術觀，是我最成功的『作品』」⁷⁴，他認爲：「所有人類的問題都只可能是賦形（Gestaltung）的問題，那便是我們所指的全體化的藝術概念，指涉的是每個人在原則上都有創造力的可能性，也指涉關係到社會全體的問題」⁷⁵。波依斯「擴展的藝術觀」是社會與文化整體的藝術觀，企圖重新構造藝術在社會中的價值。藝術創作不再爲菁英階層所獨占，藝術結合了人類生活的各個層面。

「社會的雕塑」是「擴展的藝術觀」的實踐，波依斯認爲人類社會應當取法蜜蜂同心協力的特性，他認爲人人應該領悟社會塑造的必然性，經由塑造的過程，將不明的、混亂的、不清晰的條件，「結晶」成一個具有創新精神的形式。關於此，學者宋國程則提出：

社會雕塑(Plastische)或「塑造理論」(Plastische Lehre)不同於「現成品藝術」(ready-made)。現成品是通過掌握有形的物體和材料，把現成物件進行組合，在「反藝術」—反精英、反精緻的前提下，以隨意、偶性、直接、素樸的方式，表達創作者的理念。現成品藝術雖然「反藝術」，但依究脫離不了藝術本身的範疇，也離不開對博物館

⁷³ 參閱高俊宏（2010）創意 ABC：不可不對「後藝術」多點想像？--再記《公路計畫—台北生存美學檔案》網址：http://www.ncafrog.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=238

⁷⁴ 轉引曾曬淑，《思考＝塑造Joseph Beuys的藝術理論與人智學》，台北，南天，1999，第178頁。

⁷⁵ 參閱培德·布爾格著，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》，台北，時報文化，1998，第150頁。

的依附性。社會雕塑的場域是全方位的，它的重點不在於物件的形式與組合，而在觀念的創發與形塑。社會雕塑是「人智學」意義上的表現藝術，它關聯到人類整體：世界的、歷史的、思想的、生態的，教育的、個人的「廣義的人類學」。換言之，現成品是「物的造形藝術」，社會雕塑則是「人的觀念生成」。雕塑當然也不同于「雕刻」(Skulptur)，雕刻必須依賴一個固有形態對之切割、琢磨而成形，它對應的是「幾何原理」，依賴於晶體材料。雕塑則是流體原理，依賴於變形材料。雕刻藝術僅僅來回於雕刻者和雕刻品之間，著眼於物象的凝視，雕塑則游走於雕塑家與人類整體之間，著眼於觀念的激盪。

76

由宋國程的話中我們可以得知，社會雕塑與傳統藝術的概念大不相同。社會雕塑強調行動，透過行動和參與「人」得以成為社會雕塑的一部份，也就是說人人都有機會參與社會雕塑。關於此波依斯曾說：「人人皆為社會的造形者，人人皆有擁有社會的能力，人人皆具有獨立創造的能力，人人皆為才智的承載者」⁷⁷依此，波依斯「人人皆為藝術家」概念已然成型。

波依斯說：「每個人都是藝術家，從自己的自由裡……在總體藝術的其他位置上，展現他的自主與思考，決定未來社會的秩序」⁷⁸波依斯的觀念中，藝術＝創造力＝自由＝人。真正的人應該是自由的，但是必須經過其自身自由的潛質的覺醒，才能在紛亂的現實之中取出素材，經由人類特有的創造力而完成藝術。因此，波依斯「人人皆為藝術家」的觀點，是在強調人人皆有創造的本質，人人都具有藝術家的本質。⁷⁹關於此，宋國程認為：

說人人都是藝術家並不是指人人都可以成為藝術家，而是指人人都具有使自己成為藝術家的創造力。將潛在的創造力轉化為藝術品，通過將一切生活物件挪用、塑形、裝飾成為可用性的藝術媒介，就可以通過行動將一切藝術媒介理念化、象徵化、審美化和藝術化。波依斯將藝術媒介擴展到一切物件與行動，取材於生活並形塑生活，人們因此

⁷⁶ 參閱宋國程著，《藝術史上的薩滿師---約瑟夫·波依斯的「人智學藝術」(下)》，臺北，破報，2006，第155頁。

⁷⁷ 同註⁶⁹，第131頁。

⁷⁸ 參閱 Jürgen Schilling 著，吳瑪俐譯，《行動藝術》，台北，遠流，1996，第251頁。

⁷⁹ 同上註，第158頁。

稱為「擴展的藝術觀」(Erweiterter Kunstbegriff)。⁸⁰

波依斯彌平了藝術與日常生活間的鴻溝，因而一切生活中的素材都可以作為藝術媒介和觀念物件來表達特定的理念。他始終認為，創造力絕非是藝術家的專利。藝術也並不只是藝術家的作品，而是一切人類創造力、想像力、生命力的產物。在此意義上，確實正如波依斯所言：「人人皆是藝術家」。當電影新浪潮出現，人們對於導演是否能稱為是藝術家也曾有過質疑。然而，一部電影雖然沒有導演的參與演出，但透過導演的統籌、規畫與後製，因為有了變動的因素在其中，電影才成為藝術創作。新類型公共藝術的藝術社群雖然包含了一般群眾，其作品大部分也是經由非專業的藝術家之手而產出，但透過轉變中的藝術家角色定位，具有偶然性的作品呈現，創作社群也是在從事藝術行為的意識之下進行藝術活動，因此新類型公共藝術便可藉由群眾產出。

四、結論

從人類學的角度來看待社區藝術，我們可發現不同時代、不同地區、不同的人群會產生不同的看法，二十世紀中葉後，任何人的想法都代表其文化的一部分，因此多元化的看法開始受到尊重。在西方藝術的發展過程中，不管在任何時代，學者都習慣回頭與柏拉圖、亞里斯多德及康德等哲學家對話。反觀中國的知識份子，在這部分的努力似乎較不足夠，若我們能有這方面的省思，藝術的自主性才能出現。社區是當地居民生長之處，由我們能夠重視社區，在社區內進行藝術行動時，多元性的生命樣態會陸續出現，即便是不同的人群住在同一個社區之中，也能出現不同的聲音及看法。人的多樣性思考方式可能不見得受到大眾的認同，但其豐富性能夠受到尊重。雖然並非所有的藝術形式都能受到歡迎，但人們對藝術的接觸可增加其對藝術形式的理解。社區藝術並非只是揠苗助長的在當地興建美麗的博物館，或是單純的美化生活環境，值得重視的是在執行社區藝術的過程，每個人心中的看法、意義與判斷能被感知，社區藝術可檢驗並落實傳統藝術與新的藝術。

⁸⁰ 參閱宋國程著，《藝術史上的薩滿師---約瑟夫·波依斯的「人智學藝術」(上)》，臺北，破報，2006，第87頁。

至於居民在社區進行新類型的藝術行動時，是否真能完全屏棄「技藝」？在不具備任何技藝訓練的前提下，真的能夠完成社區藝術？並接受任何人的產出都可以稱作是「藝術品」？筆者認為也許應採雙軌制的方式來進行社區藝術，當居民意識到自己在從事的是藝術行為，是必規畫並預期將要完成的作品樣貌為何？在思考其製作的過程中，融入巧思並賦予該作品意義。民眾是否具有純熟的技藝並非達成社區藝術之首要條件，但實際執行時，民眾勢必仍須具備一定程度的執行力。

第三章 公共藝術的新創作呈現模式

第一節 北回歸線環境藝術案例研究

一、活動源起

嘉義縣北回歸線環境藝術行動可溯源至二〇〇四年的福爾摩沙國際藝術節。當時文建會鼓勵各縣市進行相關藝術節慶，但有別於一般藝術節慶嘉年華式的展演，嘉義縣政府於二〇〇四年辦理夏至亞洲音樂節時首度嘗試將活動分成多個場次並拉到各社區辦理。主辦單位提供表演團隊，社區演出的相關細節則交由社區站在主人的立場去安排。如此，藝術家們深入各社區中生活、創作，與社區居民互動交流，共創成果。社區的角色已不完全是被動的「受」，而是投入到整個活動的更為積極參與的主動角色；表演團隊及藝術家也已不是完全的「施」的角色，以及活動結束即走人的情形，而是留更多時間與社區民眾作互動，這也就是「互為主體」的創造性關係的具體表現。⁸¹

有了二〇〇四年夏至亞洲音樂節的成功經驗，嘉義縣政府規劃執行了後續的「二〇〇五年日照嘉邑—北回歸線夏至藝術節」⁸²活動。在「全球思考、在地行動」的指導原則下，二〇〇五年的活動希望能藉由北回歸線通過嘉義的地理優勢，以北回歸線為概念串聯其所經過的 16 個國家與地區。一方面讓生長在嘉義的民眾能夠透過這條無形的線，導引出世界觀。另一方面，亦想藉此活動讓世界看見嘉義。⁸³例如，顏名宏的作品〈土地造像——文化種植〉，即以北回歸線二十三點五度作為時空座標，找出環繞周邊一定距離的點，並採集該地點的泥土來種樹苗，最後邀請這些定點的社區民眾、學生將樹苗帶回家種下，象徵環境藝術的種子於社區落下。當時的活動目標與理念為：「透過北回歸線使嘉義受到世界矚目，同時藉藝術的呈現讓民眾了解北回歸線對嘉義縣的特殊意

⁸¹ 參閱陳國章著，《公共藝術與社區介入—以「北回歸線環境藝術行動」為例看新類型公共藝術的可能性》，碩士論文，中山大學，2010，第 94 頁。

⁸² 《2005 日照嘉邑北回歸線夏至藝術節成果冊》，嘉義縣，嘉義縣政府，第 3、9、51 頁。

⁸³ 《97 年度縣市國際文化藝術節評鑑計畫成果報告》，財團法人國家文化藝術基金會，第 100 頁。

義」⁸⁴而進行方式是邀請當代藝術家以生活環境為題進行創作。雖然社區民眾、學生對於藝術家的創意感到新鮮與喜歡，然而藝術行動還是掌握在藝術家手中，民眾、學生們大體上仍然只能算是個觀眾。如同林純用所述：「這兩年藝術節的辦理尚未跳脫一般性思維，仍舊是菁英主義式的偏頗；似可迎合各方需求，惟獨漏掉了群眾基礎」⁸⁵

有鑒於此，嘉義縣政府特地邀請吳瑪俐擔任二〇〇六年藝術行動策展人。吳瑪俐認為，藝術行動所欲回應的是「關於藝術與公共性的思考，以及如何讓藝術成為形塑公民社會的創意媒介」。在其「為社會而藝術」的概念下，整場活動由以藝術家為主體的藝術節，轉變為共創成果的藝術家駐村；但行動讓藝術介入公共領域所期待的並非作品的完成，而是期待參與者彼此交流、互動、學習的過程。在這樣的藝術行動過程中，不只居民的習常認知被挑戰，藝術家的工作和思考方式得改變，政府的角色也跟著在調整。從傳統那種封閉式的自主性創作，在這裡，作者與觀眾的界分不再；所謂的作品也化為無形的人與人、人與環境、人與土地「關係」的營造；所謂展覽，更是溶解在村落路徑、村民歡喜的歌聲中；你與我，都在這不斷交織、對話的過程中形成一個共容體；而所有行動的參與者，都是這個無形社會雕塑的共同創作者。在其「生活＝藝術」的理解下，重新定義並開展了行動中的「藝術家身份」，吳瑪俐以藝術做為平台，召喚、連結了劇場、雕塑、繪畫、陶藝、攝影、音樂、建築、學術等各領域傑出的「藝術家」，並期待他們能夠成為長期陪伴、經營社區的好夥伴。

二〇〇六年嘉義縣政府所推出「北回歸線環境藝術行動」⁸⁶，改以藝術家駐村的方式進行，安排藝術家進駐社區，讓不同領域的藝術家進駐社區與社區居民一起生活以加深彼此間的互動。與居民相處、互動的時間從 2004 年福爾摩沙國際藝術節中的三小時，

⁸⁴ 參閱余翎瑄著，《社區與藝術－藝術進入社區之發展型態》，碩士論文，台北藝術大學，2009，第 118 頁。

⁸⁵ 《97 年度縣市國際文化藝術節評鑑計畫成果報告》，財團法人國家文化藝術基金會，第 324-332 頁。

⁸⁶ 嘉義北回歸線環境藝術行動執行團隊方面：2006 至 2007 年邀請策劃人吳瑪俐為環境藝術行動進行整體規劃，其中〈嘉義縣 2006 北回歸線環境藝術行動〉獲得 2007 年第五屆台新藝術獎入圍；2008 年則分成山區、海區、平原三大區塊各分設一位策劃人，並且徵選出台灣水企劃整合有限公司為執行團隊；2009 年則延攬社區互動之核心策略，以具有國際視野及後續發展可能的策展方式，遴選出具國際策展經驗的大大樹音樂圖像公司為工作團隊。

延長為一起生活三個月，甚至是半年。希望經由彼此互為主體的溝通互動模式中，能發展出屬於當地社區文化與藝術美感的東西，使環境藝術的種子能普遍深植於社區居民的

心中。正如李謁政對嘉義縣 2006 年北回歸線環境藝術行動所作的評鑑報告中所言：

第一年(2004)舉辦夏至亞洲音樂節。領略到藝術家到社區短暫的表演無法對居民的生活產生深遠的影響；第二年(2005)為「日照嘉邑——北回歸線夏至藝術節」以「生態環境」為主體策展，讓藝術家進駐社區，將社區的社會文化轉為藝術創作的靈感，但是因為居民始終處於被動的觀賞位置，因此文化與藝術的根基仍然無法深植於社區居民的意識之中；第三年(第三到第五年為2006至2008的「北回歸線環境藝術行動」、第六年為以單一社區為駐點的2009「北回歸線環境藝術節」)，終於轉變為藝術家與居民互為主體的互動過程。⁸⁷

嘉義縣北回歸線環境藝術行動，所呈現的成果是藝術家與社區居民一起生活、創作，彼此互動所匯聚而成。活動以「文化紮根」與「永續發展」的角度作為重要策略考量，將藝術融入居民生活，讓「藝術生活化，生活藝術化」。與其它藝術活動最大的不同在於調整居民參與的位置，讓居民與藝術家互動，親自參與藝術創作。透過角色的互易，讓藝術家變成居民，居民變成藝術家。正如新類型公共藝術所強調的，公眾不再只是觀眾，而是參與者，其目的不在創作出一個實體的作品留在社區，而是如何在藝術家與社區民眾之間透過溝通、互動找尋對話的頻率，是一種實踐先於理念的藝術行動。因此，嘉義縣北回歸線環境藝術行動可說是「新類型公共藝術」的典型案例。

二、 行動架構與歷程

1. 2006 年：(讓藝術家變成居民，讓居民變成藝術家)

⁸⁷ 葉秀美與李謁政為文建會 2006 年度縣市福爾摩沙藝術節系列活動輔導及評鑑負責嘉義縣的評鑑委員；資料來源：文建會 95 年度福爾摩沙藝術節系列活動評鑑報告第一冊，第 80 頁。

計畫名稱與年份	2006 年環境藝術行動
計畫總金額(經費來源：文建會)	四百萬元
執行期程	95 年7月24 日~95 年10 月14 日，計83 天
行動論述(概念)與目標	「藝術家變成居民，居民變成藝術家」：互為主體所期待的有以下三點，1、改變居民和藝術家，同時改變兩者在藝術行動中參與的位置。2、期待藉由主體互換的過程，兩者能透過異己，重新看見自己的反身性。3、期望打破藝術家與居民之間的界限並改變兩者的關係，促使他們透過相互理解、相互認識的過程認同彼此的主體性，進而建立信任關係，也因信任而願意彼此尊重、理解進而不分彼此共同行動。
預期效益	嘗試由藝術家將藝術帶進社區，再經由藝術家與社區居民間多元對話與互動，啟發居民們自主創造屬於當地特有環境藝術的可能。
參與社區數	10 個（豐山、十字、來吉社區、紫雲社區、三角社區、和興社區、大崙、塗溝社區、春珠里茄苳腳社區、龍江社區）
參與藝術家人數	17 位（梁莉苓、蔡江隆、盧銘世、孫華瑛、黃蘭雅、蘇絲薇、郭弘坤、張新丕、潘云薇、黃文淵、吳淑惠、溫曉梅、翁朝勇、康雅筑、萬錦珠、Sefano Giannotti、王耀俊）
計畫進行方式	由策展團隊媒合藝術家與社區，安排藝術家駐村；其中大部分社區從頭到尾都由同一位藝術家進駐，小部分社區以不同藝術家交替進入執行。

表 3-1-1 2006 年北回歸線環境藝術行動架構表

二〇〇六北回歸線環境藝術行動是延續二〇〇五年日照嘉邑北回歸線夏至藝術節關懷環境的理念，透過十七位在影像紀錄、音樂、纖維藝術、裝置藝術、雕塑、陶藝、生態藝術、社區劇場等各方面學有專精的藝術家持續將環境藝術的種子散播至嘉義縣阿里山上的來吉、豐山與十字，到山腳下的和興、三角與紫雲，以及平原上的大崙、春珠、塗溝，和位居沿海的布袋等社區。而這些社區基本上都面臨著產業、社區自我認同及人口老化、流失等問題。在藝術家在進入後，便開始摸索可能與社區互動的方向。有的協助社區整理環境，有的整理村史，有的引導利用既有素材創作，有的與社區文交心，導引自我覺察。策展單位則依據社區特色和互動可能方式，拜訪希望藝術家進駐的社區、了解地方需求，以便安排藝術家長時間進駐或操作短期性工作坊。並且也考量多種不同的創作類型，關注社區不同年齡、性別與族群的需求，同時選擇善於傾聽的藝術家進入。期望藝術家們能夠成為長期陪伴、經營社區的夥伴。同時也協助藝術家初步了解地方的課題，以便協助居民重新去認識自己的所在、自己的文化。

藝術家們長時間的深入各社區中生活、創作，與社區居民互動交流共創成果。不同創作模式的藝術家，結合了不同領域工作者，如生態、園藝、醫學、教育、文史、社會學者，以駐地創作模式、田野的工作精神，與社群透過對話，認識環境、探索問題，為各自去發掘環境藝術行動潛藏的意義，也讓讓社區居民們從實際參與的過程去體驗藝術，進而重新認識自身的土地，進而，愛上這塊土地。只要每一個人對這塊土地有感情、有愛，這個社區便一定會呈現出優質的美感。

經由藝術家與社區居民間多元對話與互動，相互學習、共同成長，推翻以往政府與民間由上而下的互動模式，居民能夠自己來實踐、自己來經驗、自己來創作。因此，藝術成功的融入了社區。創作不再只是個實體藝術品，而是轉化成一種藝術行動，一種居民自主的具備社區人文特色的環境藝術行動，進而達成「讓藝術家變成居民，讓居民變成藝術家」的目標。

2. 2007年：(讓土地長出藝術，讓藝術豐富社區)

計畫名稱與年份	2007年環境藝術行動
計畫總金額	七百萬元

(主要經費來源：文建會)	
執行期程	96 年 7 月至 96 年 12 月 31 日，計 184 天
行動論述(概念)與目標	讓土地長出藝術，讓藝術豐富社區
預期效益	雖論述中指出不預期成果，但因以團隊進駐並設定社區議題，故而有成果的期待。
參與社區數	13 個（豐山社區、塗溝社區、新港社區、新厝社區、四股社區、社造中心、民雄環境藝術工作站、大埔鄉大埔社區、西興社區、太和社區、東後寮社區、中埔鄉客家聚落）
參與藝術家人數	33 位（王耀俊、林彥伶、吳文文、張耘之、溫曉梅、章永佳、蔡英傑、吳娟、趙小菁、盧銘世、蔡英傑、孫華瑛、林純用、張耘之、駱麗真、柯燕美、陳俐璇、林家瑜、Brandon Ballangee、洪意晴、陳泓易、蔡江隆、吳淑惠、王炳文、蔡文生、蔡福昌、周靈芝、盧銘世、容淑華、Varsha Nair、黃法誠、成功大學/台灣文學系研究所團隊）
計畫進行方式	由策展團隊媒合藝術家與社區安排藝術家駐村以長達半年的時間，讓藝術家（團隊）與居民互動，使居民體驗生活美感經驗及對在地議題的不同想像。其中有 4 個社區由策展團隊預先設定議題，並增設招集人，以藝術家團隊的方式進駐。其餘社區的藝術家則 1-3 位不等。
行動目標	<ul style="list-style-type: none"> (1) 透過藝術讓地方及人的故事被聽到。 (2) 透過藝術呈現地方的問題意識。 (3) 透過藝術打開一個公共討論的空間。 (4) 透過藝術把青少年與老人跨世代聯結。 (5) 透過網路聯結嘉義的移民經驗。

表 3-1-2 2007 年北回歸線環境藝術行動架構表

二〇〇六年藝術家駐村，藝術家進駐到縣內十個社區，試圖以長時間且回歸在地的藝術行動，啟發當地居民對生活環境常存的歷史、人文、環境課題投以關注與想像，社區與藝術家間相互調適、相互學習，跨越人際間藩籬的情感交流與互動，使活動處處充滿感動，也確實讓藝術家變成了居民，居民變成藝術家。正如吳瑪俐所言：

異數扮演的不是「美化」的角色，而是「引發」、「思考」的媒介和工具。環境藝術行動本身其實就是一個藝術介入社會的行動。希望透過藝術，讓參與者可以在行動過程裡相互學習。自我發現與共同分享。也期待透過環境藝術行動，把與社區居民、與生活、與土地的深刻對話，形塑為一個人與土地的論壇。

二〇〇七年的環境藝術為橫跨十個鄉鎮、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。其他則延續二〇〇六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。時間從六月底進行到十月底，共四個月，其中太和、大埔、中埔和東後寮社區是以團隊進駐方式進行，希望呈針對社區環境、居民、產業等議題深入調查，以協助社區了解未來的發展方向。有別於以往，二〇〇七年藝術行動團隊還特別於民雄廣播電台日式宿舍成立了工作站，不僅發揮行政功能，也作為藝術家與居民文流的中心。另外，行動進行過程中分別在義竹東後寮、梅山大和社區及民雄工作站舉行了三場論壇與對話，讓整個活動得以進行階段性的討論與沉澱。並於行動結束後，在十二月時於民雄廣播電台日式招待所辦理活動成果的文件展示。

二〇〇七年不僅希望讓藝術與環境結合，更持續將環境藝術的種子散播至各社區，讓藝術文化能真正深植於民眾的生活中。因此，除保留藝術家駐村計畫外，二〇〇七年更大膽嘗試的將「藝術介入」於公共生活之中。在 2006 年的環境藝術行動中，因為運費與時間的限制，大多只是發展到藝術家與社區的互動，藝術家無法針對互動中產生的議題作完整的作品計畫實現。有鑒於此，2007 年除了持續 2006 年藝術家駐村外，增加

以團隊進駐社區的方式進行，針對環境、居民、場所來共同發展議題和相關計劃。由於藝術家在進入社區後，看見每一個社區存在的環境與人文議題，體會社區居民對生活環境的期盼大部分是落在產業議題上，也發現具族群特色的村落，在歷經長期的同化後，產生了文化與認同流失的問題。珍貴的歷史記憶與原生文化內涵也面臨保存的危機。而發現這些問題的同時，也必須思考到，應將焦點先拉回到居民對土地認同的清晰度或熱情上，這樣的課題對於藝術家與居民而言，形成了藝術行動本身最有趣也是最富挑戰性的一環。

因此，二〇〇七的環境藝術行動，以藝術家團隊進駐議題性社區的方式。除嘗試以藝術打造公共對話的空間外，更期盼以多元藝術開啓地方產業文化的可能性。例如：嘉義縣梅山鄉太和社區以產茶著名，社區環境存在特殊駁坎地貌，豐富的地理及產業資源，卻無法有效發展出一套當地獨特的觀光產業形貌。因此，透過藝術家團隊的進駐，所有人共同去思考與對話如何整合在地資源並融合藝術因子，共同創造出在地的茶文化。在其他的社區，也試圖處理歷史記憶保存、聚落保存與活化等議題。藝術家在重啓居民對切身議題關注的同時，不但達成藝術家柔軟進入社區的初衷，另一方面，也適當的刺激在地居民更積極的處理地方議題，主動為自己發聲。此外，二〇〇七年的活動也完整的被呈現在網站及部落格上、除提供藝術家與社區即時交流的平台外，更期望以此連結嘉義在外遊子對故鄉的情感與關懷。再者，透過網站的架設，也讓國內外關心此活動的人們，得以迅速掌握活動訊息，成功發揮行銷功能。⁸⁸

所以，二〇〇七年的環境藝術行動在十三個社區居民與駐村藝術家團隊的共同努力下，得以再現土地與人文等多元面向，重新由最親近的土地出發，真正將創作轉化成具備社區人文特色的藝術行動，讓「藝術成爲生活、生活充滿藝術」的理想得以實現。

⁸⁸ 《在地美學實踐---社區vs藝術研討會》，財團法人國家文化藝術基金會、中華民國社區營造學會、國立臺南藝術大學主辦，臺北，9月26日-28日，第86-97頁。

3. 2008 年：(回到初衷，從土地出發)

計畫名稱與年份	2008 年環境藝術行動
計畫總金額 (主要經費來源：文建會)	五百二十二萬四千元
執行期程	97 年 7 月起至 97 年 12 月 31 日，計 168 天
行動論述(概念)與目標	「回到初衷，從土地出發」
預期效益	重視後續影響效益，因此有明顯的目標導向。
參與社區數	15 個(梅山鄉瑞里、瑞峰村、民雄鄉福興、西昌、文隆、中央社區、大埔鄉西興、永樂社區、義竹鄉東後寮社區、六腳鄉新厝社區、東石鄉四股社區、民雄環境藝術工作站、布袋內田慶和軒)
參與藝術家人數	60 位(參與之國內展演團隊 3 團、藝術家 60 位。參與之國外展演藝術家 2 位。) 駐村藝術家：張元茜、郭笑容、高閑至、許海青、楊春森、劉緒芬、陳錦輝、黃法誠、李正書、蔡福昌、梁任宏、蔡英傑、周靈芝、David Hally、Patricia watts、林純用、溫曉梅、孫華瑛、翁朝勇、吳娟、何佳豫、王卿、陳正晏、蔡江隆、蘇冠印、陳明鈺、楊海茜、黃文淵、張育章、蔡坤龍、呂炎坤
計畫進行方式	以長達半年的時間，讓藝術家(團隊)駐村與居民互動，使居民體驗生活美感經驗，並且引發居民對環境、產業議題的不同想像。

表 3-1-3 2008 年北回歸線環境藝術行動架構表

北回歸線環境藝術行動從二〇〇五年的藝術節形式，二〇〇六年的藝術家駐村計畫，到二〇〇七年的重點社區投入。二〇〇八年的藝術行動關注的是議題的擴大與後續的效應。此時活動的整合或者之前所注重的駐村互動過程對於策展團隊而言已不那麼重要，策展團隊期待在這一年可以做出一些成績，在這樣的設想下藝術行動的焦點便轉移

至活動的後續效應上。⁸⁹二〇〇八年則以議題為主的策劃方式，形成內在有機的自我調整模式。而藝術行動以紮根土地的方式，讓藝術與環境結合，並將環境藝術的種子散播至各社區，讓藝術文化真正深入民眾的生活中。

有著前三年備受注目的成果，環境藝術行動在2008年將邁向更具挑戰性的改變。為實現「把藝術節慶轉型為服務學習的理念」，2008年的環境藝術行動團隊以近半年的時間，邀請國內、外不同類型的藝術創作者，如影像、聲音、網路、繪畫、雕塑、教育劇場、生態藝術等有著不同專業的實務與理論工作者，從地景差異的「山」、「海」、「平原」等多元空間中，分別導入不同的藝術企圖。在山區部分，以茶文化進駐山區的梅山鄉的瑞里、瑞峰、太和等三個社區，與製茶人產生互動之外，亦於民雄的日式招待所進行「一期一會」的茶文化交融。在海區部分，由台大城鄉基金會的蔡福昌主導規畫藝術家的召集與進駐，經由國內外專家學者的參與及討論，選定東石與布袋地區適合的區域，發展利用棄置蚵殼轉化為藝術地景的殼貝地景藝術行動。在平原部分由計畫主持人曾文邦邀請不同領域的藝術工作者分別進駐於民雄鄉的福興社區、文隆社區及西昌社區、大埔鄉的永樂社區與西興社區等五個社區。在社區行動學藝計畫，則以行動畫室的方式進入去年參與的社區。不同於二〇〇七年在行動進行過程舉行的三場論壇與對話。這次的對象是社區居民，在參與的社區之中，以行動學藝的流動概念，不定期的由不同的社區及駐村藝術家來主導辦理學習講座或觀摩課程，期待建立起不同社區之間的交流機制⁹⁰

4. 2009 年（以人類共通的語言『音樂』，激蕩更大的火花!）

計畫名稱與年份	2009 年環境藝術行動
計畫總金額 (主要經費來源：文建會)	1,827,500 元
執行期程	97 年 7 月起至 97 年 10 月 31 日
行動論述(概念)與目標	透過音樂家、藝術家駐村與聲音計畫串連呈現
預期效益	重視後續影響效益，因此有明顯的目標導向。
參與社區數	嘉義縣布袋鎮見龍社區、龍江、東港社區、嘉義縣表

⁸⁹ 參閱《嘉義縣 2008 北回歸線環境藝術行動成果冊》，嘉義縣：嘉義縣政府。

⁹⁰ 2008 年環境藝術行動網站

<https://sites.google.com/site/catc2008site/%E8%A1%8C%E5%8B%95%E6%9E%B6%E6%A7%8B>

	演藝術中心。
參與藝術家人數	1. 參與之國內展演團隊1 團、藝術家2位。 2. 參與之國外展演藝術家2 位。 3. 其他性質活動參與之學者專家(如研討會、大師工作坊…等) 國內 5 人、國外 3 人。
計畫進行方式	國際樂人及藝術家(團隊)駐村以約 3 個月的時間，讓藝術家(團隊)駐村與布袋鎮內田慶和軒北管劇團進行交流互動及居民互動，激盪出各種新的可能性。
特色與目標	(1) 以社區互動為不變基礎。 (2) 以「音樂」為串連，連接環境、居民、音樂家與藝術創作者。 (3) 強調藝術、音樂、人相互交會到衍生的過程。

表 3-1-4 2009 年北回歸線環境藝術行動架構表

二〇〇九年藝術節運用的計畫理念基本上除仍延續以社區互動為基礎，貫徹以人為本，以土地為本的藝術思維外，另嘗試以「音樂」作為主要串連之藝術形式，並搭配其他藝術領域(如影像、裝置、視覺等)作為輔助，讓居民、音樂、藝術隨機交會、自然衍生，讓藝術領域本身跟隨環境與人的不同而產生有機互動，在專業音樂工作者、不同領域藝術家與在地居民相互間的交會碰撞，企圖從地理景觀(landscape)到聲音景觀(soundscape)的概念，串連社區、藝術家、外來音樂工作者，經由良好的交流互動過程，創作出具地區標記性的音樂產出，使原本各自單純的元素匯聚成揉雜著藝術與音樂因子，並且深具在地特性的成果展現。二〇〇九年的活動內容包括「藝術家駐村」、「聲音工作坊」及「社區廣播」等三項子計畫。⁹¹

「藝術家駐村」是藝術節的核心部份，以布袋鎮的內田慶和軒北管樂團為主角，除邀請台灣、日本、芬蘭四位音樂家駐在布袋，並與台北、法國、菲律賓等國際藝術家在布袋進行聲音工作坊，對在台灣傳承將近四百年的北管音樂產生極大的衝擊，也給慶和軒北管樂團的團員帶來新的思維與啟發。除此之外，活動不時利用布袋的鹽田、蚵貝地

⁹¹ 參閱《嘉義縣 2009 北回歸線環境藝術節成果冊》，嘉義縣：嘉義縣政府。

景當作舞台背景舉辦北管音樂會等小型活動，充分展現地方文化特色。爲了深入布袋當地社區，音樂家們借助了當地經營社區有成的團隊或學校之力量，因此能夠很快地進入社區的核心。

其中「聲音工作坊」聲音工作坊是透過講師的引導，帶領學員嘗試用不同的角度及態度聆聽，爾後實地走出戶外到田野採集聲音，採集的成果將應用到下一階段的「社區 Radio 計劃」。工作坊共分三次活動，第一次的地點在龍江社區，參與對象爲協會工作人員及社區青年；第二次的地點及對象設定爲景山國小的師生們；第三次再度回到龍江社區，但參與對象則擴大爲一般社區居民。工作坊之所以分爲三個不同層次的區別，最主要是希望除了能夠帶給學員聆聽的體驗之外，也能藉由聲音工作坊的機會，將錄音的技術留在布袋，由有興趣持續再做聲音探索的居民，找尋屬於布袋的聲音景觀 (soundscape)。因此我們鎖定了協會、社區工作人員及社區青年，作爲深入課程的對象，期待由長期對社區付出的夥伴，一同爲聲音紀錄努力。

而「社區廣播」計劃是「二〇〇九嘉義縣北回歸線環境藝術節」所有計劃裡，實驗性最高、困難度最高、未知性最高的一個，工作團隊從八月中進駐布袋後，就嘗試去與接觸幾個社區，最後共有東港社區、龍江社區、景山國小願意共同來參與。爲了能讓社區朋友瞭解廣播節目是什麼，因此行動團隊特別請到了有許多廣播節目經驗的萬芳，來當客座主持人。東港社區的廣播系統開啓後，每個人就如剛剛排練的，扮好自己的聲音角色，演了代表過去和現代常民生活的兩部廣播劇。參與工作坊的社區大小朋友平時沒有機會去使用到廣播設備，所以他們的興奮心情不只是共同完成了一件有趣的廣播劇，還包含了使用設備而且讓全社區都聽到了自己的聲音；許多社區裡的人聽到廣播發出來的聲音，竟然不是習以爲常的訊息式的廣播，紛紛探出頭來看究竟發生了什麼事，也許當下不能理解這是爲什麼，不過說不定已觸碰到心裡的慣例，去思考更多的可能性。

92

二〇〇九年首度以「聲音」作爲訴求，以在地北管樂團爲主體融合國外音樂家的創作表演，具有在地特色與實驗性的創新價值。而依歷年來實際操作的經驗，藝術家們必須進入社區與居民透過平等對話與互動的過程，才能使創作具有在地性與獨特性，因此二〇〇九年的計畫由擁有豐富、傑出中國傳統音樂、民間音樂資歷的國內專業音樂家鍾

⁹² 嘉義縣 2009 北回歸線環境藝術行動網站 <http://blog.roodo.com/catc2009>

玉鳳和跨越爵士、民謠、流行與各樂種的日本音樂家大竹研與吟唱、演奏芬蘭卡列利亞古樂器 Jouhikkou 的芬蘭民謠樂人 Pekko Kappi 等三位專業音樂人與嘉義縣傑出北管樂團慶和軒，在各自不同且豐厚的音樂文化基礎下，以駐地形式，作密集音樂交流，相互學習，因而發展出不同於以往的想法與成果，讓藝術行動與音樂元素能激盪出更多樣化的創作與成果。

三、 結論

嘉義縣北回歸線環境藝術行動與其與其它藝術活動最大的不同在於調整居民參與的位置，讓居民與藝術家互動，親自參與藝術創作。透過角色的互易，讓藝術家變成居民，居民變成藝術家。正如新類型公共藝術所強調的，公眾不再只是觀眾，而是參與者。藝術家們與社區民眾之間透過溝通、互動找尋對話的頻率，是一種實踐先於理念的藝術行動。

由2006 年開始的藝術家駐村行動， 2007年以行動團隊進駐的方式介入重點社區議題，至2008 年擴大了議題的討論，到2009年音樂、居民、藝術的融合，而這一系列行動有其獨特的論述與架構，甚至每年都在改變，唯一沒改變的是它的核心宗旨：「藝術家變成居民、居民變成藝術家」。

經由藝術家與社區居民間多元對話與互動，相互學習、共同成長，推翻以往政府與民間由上而下的互動模式，居民能夠自己來實踐、自己來經驗、自己來創作。因此，藝術成功的融入了社區。創作不再只是個實體藝術品，而是轉化成一種藝術行動，一種居民自主的具備社區人文特色的環境藝術行動。嘉義縣北回歸線環境藝術行動，所呈現的成果是藝術家與社區居民一起生活、創作，彼此互動所匯聚而成。活動以「文化紮根」與「永續發展」的角度作為重要策略考量，將藝術融入居民生活，讓「藝術生活化，生活藝術化」。因此，嘉義縣北回歸線環境藝術行動可說是「新類型公共藝術」的典型案例。

四、 照片



圖 3-1-1 阿嬤們打著用農藥桶製成的鼓



圖 3-1-2 廟會踩街一景



圖 3-1-3 居民與藝術家合力完成社區地圖。



圖 3-1-4 廟會展演

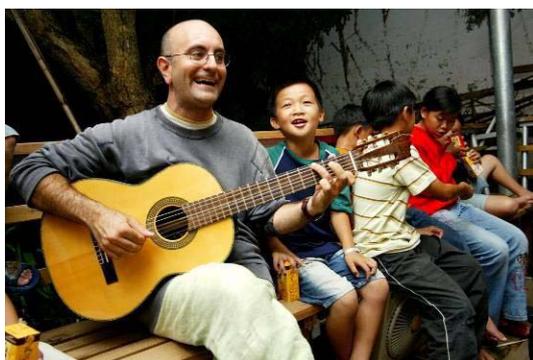


圖 3-1-5 義大利籍藝術家與社區小朋友的音樂互動。



圖 3-1-6 社區阿嬤在藝術家帶領下，神情專注的製作陶鈴。

圖片來源：嘉義縣政府文化處、北回歸線環境藝術行動部落格



圖 3-1-7 竹崎紫雲社區居民製作之陶鈴。



圖 3-1-8 藝術家帶領學生認識社區生態。



圖 3-1-9 瑞里茶會一景



圖 3-1-10 瑞里茶會一景



圖 3-1-11 布袋鎮的小朋友們的臉部彩繪。



圖 3-1-12 大林三角里社區壁面所留下的居民生活影像。

圖片來源：嘉義縣政府文化處、北回歸線環境藝術行動部落格



圖 3-1-13 藝術家郭弘坤與水上大崙社區阿伯共同蒐藏記憶。



圖 3-1-14 藝術家盧銘世與義竹東後寮社區居民共同創作的壁面彩繪。



圖 3-1-15 慶和軒專屬表演舞台



圖 3-1-16 社區廣播計畫主持人萬芳



圖 3-1-17 藝術家指導太和社區居民製作竹樂器



圖 3-1-18 藝術家指導太和社區居民製作陶杯

圖片來源：嘉義縣政府文化處、北回歸線環境藝術行動部落格

第二節 樹梅坑溪環境藝術案例研究



圖 3-2-1 樹梅坑溪

圖片來源：樹梅坑溪環境藝術行動團隊

一、行動介紹

新北市竹圍地區有個地名叫「樹梅坑」，據說過去這裡種了許多樹梅因以為名。而樹梅坑溪發源自大屯山系，從坪頂里的水尾、吳仔厝一帶流下，續流至竹圍市區並與來自民生里楓丹白露山區的支流交會，再由竹圍捷運北側注入淡水河。

《樹梅坑溪環境藝術行動》乃是由計畫劃策劃人吳瑪俐與竹圍工作室團隊發起，將這條僅十公里的短短小溪，透過研究、議題討論，成為串起地方居民、社區大學、學生、議題關心者這些人群的工具，共同探討河川的永續發展。希望藉著追溯樹梅坑溪，認識住在這裡的人們，並邀請新舊居民一起來對話，重新認識這塊土地。同時也希望去反思，在快速的空間發展歷程中，土地破碎化、人與環境切割的生活，要把大家帶到哪裡去？尤其在氣候暖化的效應下，竹圍的未來有沒有可能變成都市生態聚落的典範？

受到文化行動及新類型公共藝術的啟發，《樹梅坑溪環境藝術行動》秉持透過藝術形塑公共/公眾的概念，以環境為課題，透過跨領域的合作實驗，探討地方因為不當發展而逐漸失去特色，環境及生活品質逐漸下降時，如何透過藝術學習和行動實踐，轉換思

考，一起重新勾勒一個理想的生活系統/藍圖。這個生活系統是符合土地倫理的，是與我們日常生活連結的，也是做為未來推動、改造我們生活地景的「新型態地景藝術」的藍圖。這個「新型態地景藝術」是修復性生態藝術的實踐，有別於過往環境藝術僅做為反思、觀想的操作，《樹梅坑溪環境藝術行動》希望在環境美學上，與專業者、與居民共同建立一種創意合作，引發對於周遭生活環境更多的關注，並因此對於台灣更多在失落的地方生活的人們，以及藝術工作者有所啟發。

二、策展理念

水能載舟，也可以覆舟。這是老生常談，但卻是我們生活在台灣，大家共有的切身經驗。受暖化影響，氣候的極端化使得我們每遇大雨，就開始擔心不知住在哪裡的人又將面臨無家可歸的困境，以及更根本的糧食問題。對於這塊島嶼的未來，生活在這裡的人如何安居？願景與想像是甚麼？好像沒有細細討論過。然而願景與想像(vision)卻是藝術觀照的所在，因此我們思索著：面對我們熟悉的生活地方，藝術可以如何創造改變的契機？

樹梅坑溪是一條流經淡水竹圍的小溪，源自大屯山系，有清純的水源，經竹圍市街匯入淡水河，總長約十公里。由於農業及家庭廢水排放，造成河川汙染。另一方面，竹圍自從有了捷運後，由於交通便捷帶動地方發展，十多年間，原來的農田或工廠快速變成一棟棟數百人居住的大樓；原本可以讓水停留的土地水泥化後，水無處竄流，而屢屢造成淹水災情。在地方要求下，近年的溪流整治，都是局部、片面的，而不是系統性的面對水的問題，於是水患沒有根本解決，河川走了樣，人與水的親密關係也被改變。這個聚落與溪流因此就如一張羊皮紙般，快速被擦掉重寫，然而它到底變成了什麼？

帶著一連串的提問，我們開始尋求與不同的專業者對話：文史工作者、都市規劃師、水資源環境專家、植物及昆蟲生態、有機耕種、養豬行家等。一步一步的，從下游到上游，我們透過溪流、透過水，透過在地人的生活經驗，把破碎的土地和專業而區隔化的知識，一片片重新拼組出土地的樣貌。於是我們想到，樹梅坑溪既被人們在這塊土地的活動所書寫，也將成為檢視城市生活最好的象徵和隱喻，如何透過溪水來反思，便是它未來的機會所在。於是我們結合在地大學(淡江、北藝大)和竹圍國中、國小，邀請藝術家進駐，與居民、不同專業者透過創意對話，希望讓人開始重新認識和想像地方。

一條溪流健不健康，直接影響生活在它周邊的人生活得好不好。到底如何透過美學的

實驗介入生活,尤其當土地商品化,河川也面目全非,我們如何在跨領域社群的共同合作下,介入到空間政治,推動生態城市的理想?而城市的快速發展以及經濟轉型,藝術往往成爲失落的地方創造節慶的媒介,藝術家「一個地方又一個地方」去(Miwon Kwon),然而藝術在此扮演的角色爲何?「藝術有否可能成爲形塑公眾/公共的媒介?」(Patricia Philips)帶著這些反省性的質問和對於具統合性 (integrative)的環境藝術想法,我們與這些長期在地耕耘的藝術家及專業者們,將透過一年半的時間,去尋找邁向實踐的可能。

三、計畫時程與團隊介紹

《樹梅坑溪環境藝術行動》自二〇一一年三月一日起至二〇一二年七月三十一日,爲期十七個月。

1. 2010 的行動紀錄

- 竹圍社區文化會議。
- 樹梅坑溪溯溪行動--2010.03~09。
- 工作坊-- 2010.05.15~ 16 「竹圍創意聚落」工作坊。
- 影像展-- 2010.06.12 ~ 16 「融合與凝聚 — 竹圍創意聚落生活想像」展
- 國際論壇-- 2010.11.13 「與河共舞：藝術作爲環境永續發展的策略」

2. 2011 持續發散的行動

- 2011.05 不可小覷。策展：呂岱如 <http://dontbrushoffwhatyousee.blogspot.com/>
- 2011.09 階段展。竹圍工作室
- 2011.10 香港啓德河計劃交流展
- 2012.05 成果展--竹圍地區

3. 樹梅坑溪環境藝術行動團隊⁹³

⁹³ 竹圍創意國際(竹圍工作室)多年來與淡江建築系黃瑞茂,以及於高師大專任並於北藝大藝管所兼課的吳瑪俐,共同針對我們生活與創作的所在--淡水、竹圍地區以及河川本身,進行無數的展演、研討、藝術進駐等相關計畫,包括 1997 「河流—新亞洲藝術·台北對話」、2008 「山水之間的藝術遊廊--藝教於樂 II」,2010 「竹圍創意聚落」工作坊,以及連續多年舉辦的「啓動城市創造力」國際研討會等;這些透過藝術的介入行動,都期待在全球化下,地方感逐漸消失時,從自己生活的地方出發,邁向一個具創意、能夠引領未來的實踐。

策展人：吳瑪俐

主辦單位：竹圍創藝國際 BCI

藝術家：吳瑪俐、蕭麗虹、黃瑞茂、容淑華、張惠莉、辛佩津

子計畫藝術家：楊智富、彭曉茵、張偉來、吳忠良

專案前製期行政管理：黃金菊

行政管理：王若璇

視覺統籌：陳萱白

田野調查：林芷韻

版畫美術：張婷雅

錄像紀錄：張軼峰

平面攝影：林科呈/林劭璠

文字翻譯：呂岱如

網站互動設計：李國弘

實習生：陳景筠、李憶菱

四、《樹梅坑溪環境藝術行動》子計畫

1. 樹梅坑溪早餐會

樹梅坑溪早餐會為【樹梅坑溪環境藝術行動】的子計畫之一，透過每月一次的早餐聚會來形成交流合作的平台。不特定地點舉辦早餐聚會，由參與居民提供場所。早餐會形式是要經由“親身體驗”——親自用竹圍地區當地栽種的有機蔬果，來探討人與環境的關係，它既宣示著一種回歸土地，與自然共生的新生活，樹梅坑溪早餐會計畫將邀請針對如：水環境、自然農法、有機堆肥、循環生態養豬、滯洪……等專業人士前來一同分享相關知識，希望從輕鬆、不拘形式的互動對話與討論交流中，創造在地的新契機。早餐會以輕鬆的對話，探討人與環境的關係，並邀請不同領域專業人士來分享，思索、創造在地的新契機。

早餐會定期於每個月的最後一個週末在樹梅坑河流域選擇不特定地點舉辦早餐聚會，由參與居民提供場所。從輕鬆、不拘形式的對話，透過「親身體驗」——親自用竹圍地區當地栽種的時令蔬果，來探討人與環境的關係，宣示著一種回歸土地，與自然共

生的新生活。



圖 3-2-2 樹梅坑溪早餐會

圖片來源：樹梅坑溪環境藝術行動團隊

2. 村落的形狀——流動博物館計畫⁹⁴

(1) 執行團隊

黃瑞茂、蕭又齊、高鳳鎂、陳正庸、吳文銓Studio407(淡水社區工作室)等淡江大學建築系團隊。⁹⁵

(2) 編織低碳都市村落的形狀—穿梭在田野、廢棄、手工與交換之間

將樹梅坑溪的恢復所提示的「低碳流域」作為都市新的維生基盤的思考起點，是為「經」，密集發展的竹圍轉變成為「都市村落」所浮現的新的低炭消費生活地景模式是為「緯」。提供諸多實驗性的低碳行動的展開，編織生活地景！

(3) 從「臥房城市」到「都市村落」

一九九〇年代，台北都會區周邊的快速發展腳程下，竹圍社區已經成為都會區中的

⁹⁴ 淡江大學建築系團隊以基地調查的方法創意探究生活的竹圍社區，將研究內容以「流動博物館」的形式展出於社區間，開拓關於城市、低碳的生活提案。

⁹⁵ 由淡江建築系師生所組成的團隊，藉著流動博物館的裝置設計，來探索和回應村落感重構的可能。

「臥房城市」，除了睡覺之外，無他；於是一棟大樓接著一棟的興建，只有獎勵，而沒有真實的回饋。目前的機制讓竹圍社區發展成爲一個沒有生活設施的城市社區。

新近進駐的居民從已成爲竹圍地區有關於住居討論的議題，因爲捷運站與馬偕醫院的鄰近，所爲生活機能齊備的認知下。「都市村落」不只是一種方便的都市規劃策略，對於竹圍社區而言，都市「村落」感受與生活經驗的建構是一個地域認同的開始。

經濟成長下所浮現城市新中產階級，開始不滿於因爲快速發展所破壞的生活環境，同時開始追求「文化休閒消費」，在內容上已經溢出既有都市計畫的「集體消費」，挑戰在於各級政府則必須積極地回應這些新的「市民需求」。「竹圍站」的都市「村落」在捷運系統的主導下，「交通導向的」規畫成爲一種想像到落實的可能模式，將啓動「都市村落」的都市空間設計。但是就規劃真實而言，「都市村落」的挑戰在於複雜度，非單一的規畫議題所能掌握。也就說一個好的生活社區正要開始！

設計是關於一種去捷運站與回家的路徑經驗。穿梭在竹圍大樓所夾擊的天空線下，「竹圍 A-Z」以一種觀察記錄了竹圍城市空間的使用行爲模式，作爲拼貼練習的開始。

(4)「竹圍」是否會是最後一座「工業城市」？

竹圍算是都市發展過程中所產生的一塊模糊的地區，保留著一些工業化之前的農村景象，卻又要供應都市人休息睡眠的空間。原本的工業區也改建成爲住宅大樓。捷運通車之後，竹圍的居住氣氛改變了，老街區更加的活絡以供給龐大的進住人口的生活需要，都市空間如街道不再只是交通動線，而是生活所在，憩坐休閒、喝咖啡聊天、親子活動等等。於是村落感的營造已經成爲一種轉變竹圍生活空間的想像與行動。行動同時也必須面對這個工業城市所累積於土地中的種種汙染與遺棄。

再來看看這些曾經存在，殘存於生活空間中與指向未來的種種。

(4.1) 田野：

都市擴張壓縮了竹圍地區的農耕地，工業區的設置吸收了村莊大部分勞動力。於是分佈在樹梅坑溪中游以上的農莊開始荒廢，開發過程中，樹梅坑溪也成爲三面光的「排水溝」。荒廢的雜林出現生態，逐漸的有一些農地的邊側開始出現零星的菜園，或許自己食用分享給鄰居，或許拿去販賣打發時間與貼補家用。

(4.2) 廢棄：

都市邊緣地帶隨著生活需要的延伸所營造的臨時搭建，進行簡單的加工或是物件堆放，違章與鐵皮屋是主要的形式，因為需要將坡地改造，但是也荒廢多時，成為景觀改造的起點。

(4.3) 手工：

一種生活方式，也是一種生活空間，鄰街道的居家空間進行著家戶中的家務勞動，挑菜，醃菜，曬菜；洗衣曬衣；後院與陽台的花盆與花園，或是占用停車位的物件。巷弄中零星的店家仍舊進行著修理的謀生方式等，關於物質的循環再利用的美德。

(4.4) 交換：

竹圍的市場蔓延在新舊街廓空間中，研究者喜歡用「身體芭蕾」來描述這樣的市場。店面前的攤位與路邊的推車上的蔬果，一種共存的架構下，豐富而多樣的日用品可供選擇。早上、中午、傍晚到晚上的不同風貌，對於沒有公共設施空間的竹圍地區而言，這個市場提供多元的需要與接近。這些來自批發或是現採現賣的蔬果小攤，下班回來帶走的餐飲與麵包店等等便利而豐富的生活，被這個小小街區所滿足，提供實踐村落生活的想像。新崛起的 Mos、7-11 討論有關於「食物履歷」，一種生活方式，也是一種生活想像，吃得安心。

(4.5) 「療癒系」城市過程的展開：

竹圍屬於淡水鎮，是一塊長期被忽略的生活區域，迄今尚無一塊都市計畫公園，甚至在今年反對淡水河北側快速道路的運動中，被劃歸為「反對者」的標籤；但是認同的故事也就同時開始。而今快速道路興建已經停歇，因為反對淡水河北側快速道路而逐漸集結的社區行動，如何轉變這樣的地域認同力量成為經營竹圍地區生活空間的力量，將是新的議程。所以竹圍不只是一塊被都市計畫所框限的「基地」，山水間連成一氣，山野間的產業如何連結市街空間中的生活方式，水邊如何擴大生活的視野與想像！

氣候異變，都市防災，火災地震與日常性的都市排水，在都市發展過程中一直被忽略保水與綠化；民生園藝、都市農園與園藝治療等等讓都市生活者可以參與到這個大的行動中。在以「第四自然」做為核心的永續生活的思考，第四自然的關係建構，因為淡水的平原特性，既有都市計畫所劃定的區域分隔了城市與自然成為不同的區域，農田是過渡的地帶，由區域計畫所主管，但事實上是放任。區域計畫中的工業區的劃設，自然是以農田為對象，坡邊的土地當然也是對象。

都市發展所累積的災難已經不只是生活世界中的意外，而是已經成為他的身世的一部份，我們已經生活在一個危機的城市空間。面對災難的是都市空間中危機的身體，危機是預料中事，歷經工業化的都市發展，種種生活地景呈現的是都市發展的軌跡。謬誤的都市計畫與毀滅性的建設，高密度居住下公共設施欠缺，欠缺管理的都市空間形成防災救難的限制，生活環境品質不佳。

將要展開的行動，不只是裝扮河廊空間，更在意竹圍改變了甚麼？「不只是美化，而是城市轉型！」村落感的重構主要在於生活中的勞動經驗的再體驗，是身體的而不是智識上的，當人們從陌生單調的都市回來，竹圍市街空間將提供社區生活的展開。

因此，我們需要有一種裝置，存在於每一天的日常生活場域中。這個裝置的機制作用在於拼貼與溝通，將針對都會區生活世界的轉變下，新的竹圍生活型態的可能性是以回應四種既存的使用行為模式所拼貼的生活方式，除了都會區生活的重構，是從一個循環中”人”的行為所要的支應作為開始。



圖 3-2-3
流動博物館計畫展覽一隅
圖片來源：
樹梅坑溪環境藝術行動團隊



圖 3-2-4
流動博物館計畫展覽一隅
圖片來源：
樹梅坑溪環境藝術行動團隊

3. 社區劇場⁹⁶

以認識生活所在的樹梅坑溪為核心，邀請新舊居民參與，並促成相互的連結。執行團隊為容淑華與陳依秀等北藝大團隊。

(1) 概念架構：

走入竹圍這個位於淡水鎮東南方的小村落，與台北相鄰，以前的竹圍地區包括竹圍里、民生里、福德里、吳仔厝等，在古時候都是小八里坌社的範圍。原為凱達格蘭族，小八里坌社的所在位置。二百多年前有台姓、潘姓原住民在此地墾殖為村，並在村落周圍種植桂竹，以防強風並作為村落的圍籬之用，所以稱為『竹圍仔』。隨著時代變遷與捷運的便利，竹圍地區大樓如雨後春筍的建立，人口大量的移入。五十年代的竹圍地區人口不到一千人，民國九十四年竹圍地區的人口約二萬五千人，增加了二十五倍的人口。竹圍地區開始有了新舊住戶的分界，鑒於此，此計畫希望藉由民眾參與藝術活動之規劃，以竹圍附近的樹梅坑溪為軸心，串起新舊居民的生命經驗，共創樹梅坑區新天地！

(2) 計劃大綱及作法：

以一年的時間與社區居民討論，決定相關的藝術活動規劃，預定包含社區生態之旅、社區歷史故事、社區電影院、改造自己的環境、自己來植栽種菜、食物劇場等六大單元主題活動。計畫之初，先以新住戶為主，以認識樹梅坑社區為中心，藉由對樹梅坑溪的深入了解，慢慢看到住戶們自己在社區的位置，和自覺可以為社區做的事情。計畫中期，從改善自家環境實踐，與對居住生活的觀察分享，進行討論。計畫後期，藉由新舊住戶互動分享，實務交流，連結共生樹梅坑溪的新天地。最後以再次「社區巡禮」、「食物劇場」，從日常生活的點滴連結社區居民的情感，達成惜地、愛人的目標，向都市發展優質社區前進！

⁹⁶由容淑華、陳依秀的北藝大團隊以社區生態之旅、社區歷史故事、社區電影院、改造自己的環境、自己來植栽種菜、食物劇場等六大單元主題活動引導居民認識樹梅坑溪。



圖 3-2-5 食物劇場準備情形(一)



圖 3-2-6 食物劇場準備情形(二)



圖 3-2-7 食物劇場準備情形(三)



圖 3-2-8 食物劇場準備情形(四)

圖片來源：樹梅坑溪環境藝術行動團隊

4. 在地綠生活——與植物有染⁹⁷

結合竹圍國中學生，透過植物、水來進行竹圍樹梅坑溪在地綠生活的行動研究與實踐。執行團隊為張惠莉、辛佩津與竹圍國中。

(1) 概念架構：

「創造事件」是一個重要的想法，事件是令人驚喜的、刺激而戲劇化的、突然的、短暫的、令人印象深刻的，餘波盪漾可以延續討論的，但是它在課程設計中必須被恰當的隱藏。這是透過植物、水來進行竹圍樹梅坑溪在地綠生活的行動研究與實踐，也是透

97 張惠莉與辛佩津在竹圍國中結合學生與社區，透過植物、水來進行竹圍樹梅坑溪在地綠生活的行動研究與實踐，在展覽中以植物染布製做成樹梅坑溪大型拼布綠活圖做為呈現。

過「色」來刺激感官，創造事件。

(2) 作法： 樹梅坑溪上中下游踏查

取樣地域： 樹梅坑河流域(田野、邊緣、聚落、醫院、商圈、水域匯流處)

取樣目標物-- 水源取樣、原生植物普查、農作物普查、民俗植物普查及導覽記錄、水污染源時段點區域取樣檢測、取回水樣及在地植物標樣。

(3) 活動時間： 學校社團時間，週一下午七、八節、週末日。

(4) 活動過程:

由竹圍國中小學學生及居民收集水樣、農產、在地原生植物，用樹梅坑流域中，不同段點的水，及樹梅坑溪原生植物染布。因各水源水質酸鹼值不同，產生顏色不同的植物染布，不同顏色植物染布製做成樹梅坑溪大型拼布綠活圖，此綠活圖裝置藝術，以原生種植物呈現，展現樹梅坑溪的在地綠生活價值。

5. 我校門前有條河⁹⁸

與竹圍國小師生合作，透過尋找在地的樹梅樹，重新認識我們居住的樹梅坑溪州邊環境。執行團隊為蕭麗虹、竹圍國小自然科老師、社會科老師及社區居民。

計畫辦法主要對象將以竹圍國小，中高年級的學童為主，分別請八位文化藝術工作者來帶領學童親自體驗參與藝術，並且可以得到相對的啟發。初步計畫每一位藝術家 將會有各自的一堂課程，預期每一堂課程為兩小時，藝術家就自己本身擅長的領域來規畫課程帶領小朋友用五官來「感覺」，而八位藝術家分別從視覺藝術、表演藝術、建築、行動藝術與地方文史等的面向來規劃相關的課程。目前初步欲要合作的藝術家為幾位長期在地耕耘的藝術工作者及都市規劃者為主：竹圍工作室負責人－蕭麗虹、樹梅坑溪環境藝術行動主持人－吳瑪俐、身聲演繹劇場團員們、楊智富、地方文史工作者－吳春和。

98 計畫對象以竹圍國小學童為主，請文化藝術工作者來帶領學童親自體驗參與藝術，並讓孩童實地親自溯溪來認識這一條就在學校邊的「樹梅坑溪」。以三部曲的時序到學童畢業。

除了課程的規劃與參與之外，還希望可以讓孩童們實地親自溯溪來認識這一條就在學校邊的「樹梅坑溪」。希望可以藉由認識樹梅坑溪，讓學童們能對自己所居住與學習的環境有更深的體驗及瞭解，也希望了解樹梅坑溪的這一系列活動，可以讓小朋友召喚家長甚而是社區居民能夠全體一同來參與。

「我校門前有條溪」將以三部曲的型式來呈現，2011 的春季首部曲與秋季二部曲以竹圍國小五年級學童為目標對象，最終的三部曲則是在隔年 2012 的五月以竹圍國小六年級學童畢業展作為句點。

6. 水之舞

「讓我們起身舞蹈，用身體的力量，祈求純淨和永續的水源！」，本創作由一群熱愛地球環境和舞蹈的舞蹈工作者持續以水為主軸作舞蹈活動的創作展演。

(1) Section I 引流~

用音樂和舞蹈儀式的力量，群聚大家的力量，流入在地的水源—樹梅坑溪。

(2) Section II 流域的故事~

由舞蹈生態系的舞者們，用舞蹈展現樹梅坑溪流域的故事，人為如何改變自然—這也是全球各地水流面臨同樣的境況，一樣的故事。

(3) Section III 水之舞~

和全球參與水舞蹈節的夥伴們，一起踩踏著同樣的舞步，一起為純淨和永續的水源，起身舞蹈!!此部份由舞蹈生態系的舞者和志工群共舞。

(4) Section IV 匯流~

用身體的力量，將對水文的關懷實實在在地匯流並流動出去，水舞蹈節共通的舞蹈語彙，更希望參與的所有觀眾們也分享給更多朋友。此部分由全體舞者和觀眾一起共舞。

五、結論

吳瑪俐在 2006 年《人在江湖 —淡水河溯溪行動》的創作自述中，以「環境問題的背後其實是文化問題」破題了作品的感性批判，而此切入點延伸了環境行動的深度，並

且不只是行動的深度，也是藝術的深度。⁹⁹以一條十公里長的小溪流狀態，人們如何對待它、整治它，到現今它的存在狀態為何作為計畫主題。《樹梅坑溪環境藝術行動》它正隱喻了一個臺北城市、甚至是能夠擴及到整個臺灣的社會狀態。臺灣的都市化程度相當高，人稠密的居住、與產業發展在這過程中讓河水的生態衰敗。當人們需要河水灌溉的農業狀態是對水的崇畏，當人們有了工業也被工業蒙蔽，河水不再被在乎，河川變成惡的承受，眾廢水排放、加蓋密封，怎麼對待它都不會反抗，不在乎河川是否能夠承受，反正只要不氾濫就好，直到有一群人警覺地發現問題，並積極地發起行動企圖要救回被忽視的河川。

臺灣各地都有大大小小的河川，每個縣市也都有條重要的河川。農業的發展讓臺灣平地處處可見灌溉渠道，每個鄉鎮幾乎都與水的路徑脫不了關係。在這樣的自然環境下，河川、溪徑的景觀深深地存在於每個在臺灣生長的人。

水利局關心的是水量，確保河道排水順暢，不會有淹水之疑慮；環保局注重水質，清除水中垃圾，並對污染者取締與開罰單；都市計畫者思考如何以水域為城市生活支持與休憩空間營造之可能；生態環保專家可以是記錄觀察樹梅坑河流域之生態，也可以疾呼必須透過恢復自然河道以改善樹梅坑溪生態現狀；社運團體以要求改變為出發點，以激烈話語與明顯調動情緒的抗議方式問題化現狀，以爭取權益。這些人們以科學化與系統化之方式，專注於某一個分工領域，雖然可處理其一面向之問題，但由於缺乏整體思考，以及橫向連結的行動力，而產生許多領域與領域之間的縫隙無法處理。《樹梅坑溪環境藝術行動》不同於其他社會活動《樹梅坑溪環境藝術行動》將藝術做為一開放的平台，去利益地聯結不同領域者，並激發想像力，讓各自可以以自己的方式來對應環境議題。藝術所開拓的自由、自然與開放的氛圍，讓對話成為可能，進而帶來改變的契機，此一特質是《樹梅坑溪環境藝術行動》不同於其他社會活動之處。¹⁰⁰

《樹梅坑溪環境藝術行動》喚起每個人與河川相處的經驗，透過對生活的記憶，從人的感覺器官對環境的認知著手進而影響價值系統，以河川為題召喚每個人對環保的意識、對美的思考。這就是《樹梅坑溪環境藝術行動》進行的模式與背後深遠意義之所在。

⁹⁹ 參閱鄭惠文著，《從樹梅坑溪環境藝術行動談新類型公共藝術的展示與評論問題》，南藝學報，2012，4，第 19-39 頁。

¹⁰⁰ 參閱呂佩怡著，《讓不可見可見--樹梅坑溪環境藝術行動之力量所在》，典藏今藝術，237，2012，06，第 126-129 頁。

第三節 根莖式的聯結—環境藝術

十九世紀工業革命以來人類假現代化的開發之名蠻橫的破壞著地球每一個角落，結果使這個世界生態環境步向毀滅。

學者們當然意識到問題之所在，然而西方現代性以來的理性思維主體意識仍舊持續主導意識型態與操作策略，這是理性思維主體中心主義的反噬與偏執，也是從馬克思到前衛運動的偏執與立場。理性思維主體中心主義正當化了藝術自主性的命題，企圖以反對體制、瓦解資本主義的後設論述作為社會運動與藝術行動的主導方針。¹⁰¹在這種中心主義的邏輯之下，造成生態保育的策略經常是瀕臨滅絕的明星物種保護或者設立保護區的保護策略，彷彿可以讓環境完全回到工業革命之前，甚至是地球上不存在著人類似的，完全隔離的保護形式。這樣的自然，事實上是一種英式園林式的自然，它只是在人為的控制下的自然，並非真正的自然。然而封閉式的保護由於缺乏橫向連結與支援，經常形成某種孤島效應，因此必須藉由大量的人為介入才得以使保護持續，否則就只能走向失敗。

1. 哈伯瑪斯的「溝通理性」

古典社會學主要思想家之一的韋伯(Max Weber)曾經提出「社會行動」¹⁰²的概念。韋伯認為社會學不僅僅是企圖研究「社會行動」，而是將「社會行動」變成一個中心主題，如此一來才能使社會學成為一門建設性的科學。韋伯批評歐洲現代性或者資本主義的「文化意義」，在於以目的理性或者工具理性徹底取代傳統經濟行動，並進而形成相配合的社會組織與制度，比如官僚體系制度等。而此一體制是如此的龐大並且其宰制機制是如此的透徹，於是任何對此體制不滿與反制只能在體制外發起。阿多諾(T.Adorno)

¹⁰¹ 參見《樹梅坑溪環境藝術行動成果冊》

¹⁰² 韋伯將行動與反應性行為區分為二，他認為反應行為只是一種刺激—反應的結果，並不包含思考過程；而行動則是加入主觀意義之後的行為。韋伯所關切的重心在於個人而非整體，他認為以行為之主觀可瞭解取向而論，行動僅是一個或多個個別的人之行為之存在形式。

所強調的藝術「自主性」某種程度變成這一個現代主義概念下的藝術真理，讓當時的前衛藝術的抗爭與批判具有了正當性，卻同時讓前衛藝術的正當性附著於同樣是現代性的目的理性之中，部分前衛藝術甚至因而異化成某種不自覺的本位主義與偏執的「社會行動」。哈伯瑪斯認為，這是西方傳統主體哲學的框架與困境。西方的主體容易落入一種理性思維主體的認知，「僅從單一的、個別的主體來推想理性的目的和意義，而未看見互為主體間溝通理性的存在。」於是哈伯瑪斯提出以「溝通理性」¹⁰³取代韋伯所批判的「工具理性」¹⁰⁴，並且以「溝通行動」來彌補工具理性的不足。而兩者之間最大的差別則在於，韋伯的行動理論中的行動者是「獨立的行動者」(Actor-independent)，而哈伯瑪斯溝通行動理論中的行動者是「彼此關聯的行動者」(Actor-relative)。

2. 根莖式的聯結

哈伯瑪斯的辨證讓我們聯想到藝術家吳瑪俐所策劃的「樹梅坑溪環境藝術行動」中的實驗與實踐。藝術家以連結作為藝術技術，創造一種景觀(vision)與隱喻(metaphor)。面對錯誤的政策與公權力官僚主義失敗的實踐結果，她不是本位主義的控訴批判，然後帶著正義感的滿足揚長而去，而是留下來與現實生活的政治失敗的殘局共存，並且以政治想像之外的策略進行一種創造性的修補。如此的操作在跳脫政治的工具理性之後，許多可能性就紛紛出現了。

如果說環境藝術行動是台灣這幾年來一股不容忽視的藝術創作形式與運動，吳瑪俐無疑是這個運動的關鍵性與代表性人物之一。從九零年代台灣對於群眾社會運動的時代氛圍以及社會集體對於公共空間乃至公共領域的意識覺醒，公共藝術於是在集體共識與

¹⁰³ Habermas 認為，由於意識型態往往是人們行動的依據與力量，尤其是今日西方高度發達的資本主義的社會，人們太過於被「工具理性」(即強調只要能達到效率與目的，不計任何手段與方法)的意識型態所扭曲與宰制，極可能陷入任意及武斷的漩渦之中。因此必須有一套標準，透過行動溝通的力量來釐清被扭曲的意識型態，希冀以「溝通理性」來打通生活世界被工具理性、科技理性割裂的狀況，尋求一種普遍的共識，使社會能重新協調而消除危機。參照：楊洲松著，《哈伯瑪斯 (J·Habermas) 「現代性哲學論辯」與李歐塔 (J.-F. Lyotard) 「後現代知識論述」的論戰及其教育意義》，教育研究集刊，1998，40，第 73-90 頁。

¹⁰⁴ 韋伯將行動分為四種類型：1、目標理性行動 2、價值理性行動 3、感性行動 4、傳統性行動。其中目標理性行動也稱工具理性，指的是行動者非常清晰確定行動之目標、目的，並且謹慎地計算選擇種種有利的手段以達到目標。

法令出爐的正向條件下變成一個重要議題。而公共藝術被認知與操作實踐於空間領域與活動形式上，九零年代公共藝術的實驗與冒險中留下了非常可觀的紀錄。以藝術為載體的社會運動包括美濃反水庫運動、一九九六年的嘉義「台灣裝置藝術展」以及一九九九年鹿港「歷史之心」的藝術行動。事實上以藝術行動直接進行對於政治的批判與對社會事件的積極參與，讓我們隱約察覺出這些藝術行動與當時社會運動的對話甚至實質交集。在民間的活力鼓舞之下，文建會也以一種「文化行動」(Action Culturelle)式的策略推出「社區總體營造」運動。在學運與地下社會運動加上公部門的公共藝術政策與社區營造運動，使得九零年代台灣社會出現一種難得的活力釋放，也發展了許多充滿創意的新類型藝術形式。對社會、對文化、對藝術、對教育，人們幾乎對於所有的公共領域都亟思改革。九零年代也新設了許多高等教育機構，同時成立了大量的文化與視覺藝術科系，突然增多的大量藝術創作與消費人口，讓台灣的文化與藝術生產欣欣向榮。從地下音樂、小劇場、電影以及許多新的另類空間與另類藝術語彙，形式幾乎是令人感到目不暇給。

九零年代的結束恰好遭逢九二一大地震，狂歡派對式的改革狂潮從熱情與理想慢慢過度到或者轉向務實甚至現實，環境生態焦慮變成社會更為積極的關懷重點。以生態關懷為創作動機的藝術語彙開始大量的在藝術領域出現。然而將藝術行動直接介入環境卻是一個未曾操作過的模式。台灣的學院教育習慣模仿西方的藝術創作風格以及語言，直接將其轉譯成在我們文本中可以接受的形式來進行創作與教育。吳瑪俐首先還是從西方國家找案例與經驗。她積極並且有效的審視了從 Christo, Nicolas Bourriaud, Susanne Lacy, Grant Kester 的介紹中找出可以參照的基礎，卻發現台灣的環境與文化文本的差異，讓藝術行動在實踐時與上述案例之間的差異遠遠凌駕其間的交集。面對我們自己的環境我們必須找尋出自己的方法。二〇〇五年在嘉義縣吳瑪俐於是開始了她的實驗。二〇〇五到二〇〇七一系列的北回歸線環境藝術行動終於得到初步的成果。環境藝術行動團隊開始異於九零年代社會運動的抗爭與批判模式，也異於當代藝術創作服膺於「自主性」真理的封閉式本位主義。然而這些操作經驗讓吳瑪俐更進一步覺察到更多的問題；藝術命題的問題、藝術介入策略的問題，以及行動中「意義」的問題。

某種程度而言，北回歸線環境藝術行動巧妙的迂迴了、或者逃逸了社區營造十多年下來累積的許多困境，消弭了原先難以解決的許多問題意識，因為社區營造一直以來在

政治的結構侷限中，不得不以推廣模式，企圖使價值最大化或者以業績作為政治行動的價值目標，無形中產生工具理性的結構化問題。在社造的某些操作策略中，文化與藝術經常是功能性或甚至是裝飾性的材料。吳瑪俐以環境藝術行動為基礎逆向出發，跳脫有效性、理性思考邏輯，反而釋放或者解放了許多工具理性思維或者政治視野侷限中未嘗思索的許多可能。然而此一操作策略的成功卻吊詭的成為新困境的肇因；藝術介入社區對社區所產生的觸動與啟發，經常在藝術家退場之後逐漸熄滅，而這一套操作策略強調無固定模式，它的成功卻又吸引許多公部門或者社區的引用與仿效，如此一來更是加速消解了此一操作模式的潛力與動能，讓它走向另一個僵化固定的政治操作模式。吳瑪俐迅速體悟到這個困境，並且做出回應，修正策略。正如同當今生態危機的困境一樣，許多生態危機的所謂「熱點」，經常是由於生態系統連結的斷裂，造成物種多樣性滅絕的危機，解決危機的方法不再是「將環境封鎖於密封罐內」的保護策略，而是將這些原先封閉的生態系以連結擴張其生存空間，創造其他不同以往的、新的生存模式與可能。吳瑪俐以長時間聚焦於單一定點開啓她新的環境藝術行動計畫。

不同於以往的藝術介入模式，藝術家以連結作為《樹梅坑溪環境藝術行動》的主軸。吳瑪俐認為，以藝術作為連結，所連結的不僅僅是那一條破碎的樹梅坑溪，同時也是一個想像圖像的創造。在策展論述《<<以水連結破碎的土地>>》中，她企圖以藝術行動重新連結這一條由於開發而招致破壞、碎裂的樹梅坑溪。然而藝術家連結的除了是這一條可見的河川之外，其行動更是一個可見與不可見的視域的連結。一種影像藝術創作的最原初意義，也是西方現象學的最基本命題之一，在可見與不可見之間進行轉化或者是串聯。它不同於以藝術自主性為真理的藝術家的本位主義與作品形式的完整預設，也跨越了地景藝術與新類型公共藝術所企圖的「量繪形貌」(mapping the terrain)，而是將藝術發展成一種系統思考與介入，以藝術思維替代工程思維，以藝術創作作為一種「工程策略」，終於扭轉或者至少改變行政官僚水利局的管理技術概念，將原來水利局工程思維概念中視而不見的樹梅坑溪，反轉變成新北市的一條示範整治河川，讓在工程概念與政治概念中不存在的一條溪流，因藝術的作用而變得可見，進一步變得可思維。

然而這只是第一步，為了「讓議題被討論、工作被認知」的效用可以延續並且發生積極作用，《樹梅坑溪環境藝術行動》積極連結了溪流周邊的學校機構，創造一種以學校為基地的在地學習來擴散效應。藝術團隊相信，在行動的介入之下一條溪流的命運可

以不一樣。過去在開發過程中樹梅坑溪之所以在行政管理的概念與過程中消失，其中一個重要理由是，主體本位的獨立行動者造成行政組織的分工與官僚，最終河川變得無法管理。行動團隊認為，河川的治理不可以只有一種方式！以當地各級學校為平台與着力點，創造了一個有效卻是連結式的「公共領域」，讓溝通行動與連結網絡有一個基礎。吳瑪俐提到：「《樹梅坑溪環境藝術行動》希望透過跨領域合作，進行紮根的工作，邀請周邊一小學、中學與大學共同參與。尤其台北藝術大學在旁邊，我們更期待藉著不同的藝術提案，以新類型公共性藝術、對話性藝術的操作，邀請居民一起來勾勒地方願景，並引進公部門力量。」行動團隊並不企圖將河川乃至生態問題歸罪於過去的任何政策與機構，以揭露罪行(比如政策錯誤)等同某種真理的開顯(Disclosure)當作是藝術作品的完成，而是進一步提高視野，以聯結與合作代替批判與無效革命：「尤其在發展取向的政策前導下，空間快速的變遷，土地破碎化、人與環境切割，如何面對氣候暖化的挑戰？」再者，「這個行動因為與地方政府合作，因此得以既深入社區又和政府對話，因此創造了介入政策，改善現實的可能。」藝術家語重深長的指出：「所有環境問題的背後其實是文化問題」。本位主義的藝術創作與文化行動並無助於改善當今面對的環境具體的問題。

哈伯瑪斯在現代性的概念下提出溝通行動作為現代主義此一「未完成計畫」持續發展的修正性策略，某種程度上部份呼應了《樹梅坑溪環境藝術行動》的策略。然而行動團隊在操作中修正與實踐的卻是更深刻而且更為細膩的一種「連結式」實踐。團隊在溝通行動之外進一步如根莖(Rizome)般擴散連結。此種連結並非理性主體的計畫性預設與操作，而是在時間性過程中任由偶然性的遭逢，啟發進一步似乎偶然性的外廓連結。一如創作般的探索發現，並且在每一個聯結後續增生繁衍出另一種預期之外的新的網絡。在此過程中，原來因為工具理性的工程式建設而碎裂的環境文本，包括被開發的土地或者人與人之間的關係，甚至一條生命泉源的河川，重新獲得了疏導與銜接，與世界整體分離的自我，重新獲得某種整體歸屬的隱喻。

三、時間的連結

當代藝術在對現代主義後設論述的放棄之後經常有一種朝向「扁平」的傾向，藝術

創作比較在乎此時此刻的當下而不奢望康德式的永恆與時間性的延續價值，因為永恆與普遍價值已經不再是創作者關照的重要主題。然而當藝術家將藝術視為一種行動時，其創作的時間意義便有了新的轉化。首先藝術家讓藝術自主性跳脫了某種以「為藝術而藝術」的本位主義框架。此外藝術家並非為某一政治對象或意識型態服務，而是以藝術的技術隱喻實踐將被分割凌亂的個體轉接，連結到一個疏導、壯大的整體。在資本主義收編了藝術的發達資本主義時期，前衛藝術家或者社會主義者企圖以打倒資本主義為解決與救贖的方案；在生態學上物種多樣性滅絕的危機之中，許多生態運動者企圖還原工業革命以前的自然作為保育的策略；馬克斯認為社會的異化只有階級鬥爭與共產主義可以進行改革；前衛藝術家認為持續的拒絕與抗爭是保持自主的最純粹手段；《樹梅坑溪環境藝術行動》所採取的策略卻是[連結]，正如恢復生態系所需要的不是一個孤島式的封閉保護區，而是讓物種的生存環境進行擴張式的聯結。我們並非質疑藝術自主性的真理或者理性思維主體的重要性，然而連結使我們有了新的 Vision、方案或者策略，而此一聯結包含了主體的橫向聯結與時間的縱向聯結。

當在我們眼前的污臭排水溝經由這個行動讓我們回想到過去的溪流模樣，或者藉由溯溪活動連結出上游與下游的整體圖像，又或者經由這樣的行動讓我們每個人，作為理性思維主體的個人，同時也是想像思維主體的個人，因此而有了對於樹梅坑溪未來的一個圖像。我們突然發現，藉由藝術行動，我們啟動了、也連結了想像的潛能。行動團隊除了給我們一個願景(vision)，更讓我們創造了每個人心中那一個想像滿盈的圖像(picture)。或者當我們一起與樹梅坑溪在隱喻與換喻的話語中，在每個月一次與居民聚會的共餐情境裡，在昆蟲、蝴蝶與植物花卉的重新梳理辨識中，交換了日常生活中隱微卻豐饒的詩的語言。

第四章 新類型藝術行動在瑞里

第一節 台灣茶之起源

茶產業在台灣長久以來都是一項極為重要的產業，因種茶之收益較其他作物高，是農民賴以維生的重要經濟作物，估計茶葉年總產值約在一百億元以上。¹⁰⁵根據歷史書記載，早在三百餘年前的荷治時代台灣便發現有茶樹生長。在《巴達維亞城日記》一六四五年三月十一日的記載中說道：茶樹在台灣也有發現，唯似乎與土質有關，蓋在日本各地幾乎均有發現，然在中國則除九、十處地方外，均未發現。¹⁰⁶其中即提到台灣亦有茶樹之生長。至於本土文獻中，最早有關茶的紀錄，應是一七一七年《諸羅縣志》〈物產志〉記載：

茶：「茶經」：『茶者，南方嘉木』。北路無種者，水沙連山中有一種，味別；能消暑瘴，武彝、松蘿諸品，皆至自內地。¹⁰⁷

『水沙連內山茶甚夥，味別色綠如松蘿。山谷深峻，性嚴冷，能卻暑消脹。然路險，又畏生番，故漢人不敢入採，又不諳製茶之法。若挾能製武夷諸品者，購土番採而造之，當香味益上矣。』此野生茶樹稱之為「山茶」，大多生長在中南部山區海拔高度六百至一千二百公尺地帶，山茶除供先民日常飲用外，還兼具醫藥之功效，特別對症熱病與下痢等疾。

依據上述記載的說法可得知，此時台灣北部尚未植茶，在水沙連¹⁰⁸中有發現，其

¹⁰⁵ 參閱楊盛勳著，《台灣茶業之產銷結構調整》，台灣地區重要農產品產銷研討會專集，行政院農業委員會，2000，第187頁。

¹⁰⁶ 郭輝譯著，《巴達維亞城日記第二冊》，台北，台灣省文獻委員會，1970年，第456頁。

¹⁰⁷ 周鍾瑄著，《諸羅縣志》，台北市，台灣銀行經濟研究室，文獻叢刊，141，1962，第194頁。

¹⁰⁸ 「水沙連」一名的由來，乃係分佈於彰化山麓，屬於平埔番洪雅族一支的 Arikun，對該方面內山生番之地稱 Tualihen 或 Soalian，譯音訛為「沙連」。此地因有日月潭之湖水，而加添「水」字，成為「水沙連」。廣義的水沙連約包括今之竹山鎮之一部及鹿谷鄉、名間鄉、集集鎮、水里鄉、信義鄉、魚池

他武彝、松蘿等茶皆來自內地。《諸羅縣志》中並提及在水沙連的原始森林中，台灣已有茶，常見於山谷之中。

然而台灣真正發展茶樹栽培管理及茶葉製造，是從二百餘年前開始，先人從福建武夷山引進茶種並種植在台灣北部。根據連橫所著《台灣通史》〈農業誌〉中記載：

『台北產茶，近約百年。嘉慶時，有柯朝者，歸自福建，始以武彝(武夷)之茶，植於魚坑，發育甚佳，既以茶子二斗播之，收成亦豐，遂互相傳植，蓋以台北多雨，一年可收四季，春夏為盛。』。

柯朝由福建武夷引進茶籽播於魚坑，而後於台北盆地傳植開來之事，是大多數學者認為可信的說法，而當時所製作的茶葉應是「烏龍茶」，嘉慶年間植茶之事，經楊逸農先生之考證，應是在一八一零年。而魚坑的所在地點現已難考，一說在台北縣瑞芳一帶，另一種說法則是現今台北的文山地區深坑、石碇、坪林一帶。

一、台灣茶業之發展

1、清朝時期

從一六八二年清朝領台直到一八六五年開始朝向外銷的規模生產前，長達一百八十餘年的時間，漢人對台灣的開發如浪潮推進但是茶的發展卻並未如農田般有規模的的開墾，而是處於野外發現、採摘製茶的階段，並未人工栽培茶樹。直至嘉慶年間柯朝從福建武夷帶回茶種，才首開台灣人工植茶之濫觴。但此時期台灣茶葉並未有大量外銷的記錄，應是製作成茶後供本島居民自用為主。

爾後台灣茶能夠躍上舞台，成為與米、糖、樟腦等作物並駕齊驅之物產，除了來台漢人本身嗜茶與台灣適合茶樹生長的自然條件之外，歷史事件的促成，推引台灣茶在非台灣人所能自主的環境中，卻能踏上了國際舞台其歷史關鍵主要有二。一是一八五八年

鄉、埔里鎮、國姓鄉、仁愛鄉，即清領時期之沙連堡的濁水河流域、五城堡、埔里社堡之廣大番境。狹義的水沙連則特指清領時期之五城堡（魚池）及埔里社堡等清代漢人勢力以外區域，即今之魚池鄉和埔里鎮。

間爆發英法聯軍之役，清廷戰敗，與英、法、俄、美等國簽訂天津條約，開放台灣與淡水為通商口岸，也開啓了台灣與世界的連結。一八五八年，英國人羅勃特·史溫侯(Robert Swinhoe)來台，花了一個月的時間完成環島探勘之旅，對尚處開發初期的台灣留下深刻印象，返英後並於一八五八年七月在英國皇家亞洲協會會刊發表「台灣島記行」一文，這是英國人對台灣整體環境有了初步認識的開始。再者，一八六六年英國茶商杜德(John Dodd)，來台從事台茶之產銷調查，事後認為發展台灣茶業之前途，極有希望。杜氏對台灣茶業採積極獎勵與扶助，一方面由福建之安溪，購進大量茶籽及茶苗，勸導茶農種植，另一方面對茶農舉辦茶業貸款，扶助茶業增產，亦對台灣茶業發展深具貢獻；¹⁰⁹另一則是於一八五一年到一八六四年間清朝所發生長達十四年的太平天國之亂，亂事禍延東南各省，烏龍茶原來的主產地福建亦受波及，做為出口港的福州與廈門貨源銳減，產銷因此出現失衡狀態，並危及洋行在華的商業利益，故洋行將原來在福建採購茶葉的轉往只有一水之隔的台灣。

其中最值得一提的是約翰·杜德(John Dood)，他發現台灣確實具有發展茶業的潛力，為增闢茶葉來源，一八六五年杜德自福建安溪引進茶種，分給農民，並提供貸款支持茶農投入茶業¹¹⁰，沿淡水河上溯及其支流大漢溪、新店溪、基隆河三水域之丘陵地帶廣植茶樹¹¹¹，初期先將粗製毛茶運到廈門精製，再轉運出口歐洲。為免往返兩岸的費用損失，遂於一八六八年自福州、廈門引進製茶技師，購買福建制茶器具，來到台北依照福州方法，從事烏龍茶之精製試驗，並在艋舺(萬華)成立製茶廠，結果獲致成功，因此成為台灣經營精製烏龍茶之先聲。一八六九年，杜德自設寶順洋行以「福爾摩沙茶」(Formosa Tea)為名裝運了二大船十二萬七千八百公斤，直接從淡水出口送達美國紐約，獲利豐厚利潤，台灣茶葉的外銷大時代從烏龍茶開始於焉展開。¹¹²

由於外商資金的大量投入，台灣茶葉得以順利發展。茶葉的可觀獲利推動台灣茶業的興盛，樹大每多敗枝，漸漸有不肖貪婪業者為了個人私利，粗製濫造、攙假作偽。或摻雜粗劣的茶葉，或以茶梗、茶屑充數，魚目混珠，牟取黑心暴利，嚴重影響台灣茶葉

¹⁰⁹ 張宏庸著，《台灣茶藝發展史》，台中：星辰出版，2002，第235頁。

¹¹⁰ 張宏庸著，《台灣傳統茶藝文化》，台北市：漢光，1999，第43-47頁。

¹¹¹ 阮逸明著，《臺茶發展史略》，收於賴正南主編，《茶作栽培技術》，桃園楊梅：茶葉改良場，2003，第2頁。

¹¹² 池宗憲著，《台灣茶街》，台北市：宇河文化，2002，第211頁。

的聲譽。有鑑於此，時任首任台灣巡撫的劉銘傳，除將茶行集中在大稻埕外，於光緒年間，集合茶行設立「茶郊」，劉銘傳期望業者能「冀同心共濟，望杜私利之端，名曰永和，茶業興隆之佳兆也。」¹¹³故親自命名為「永和興」，期望矯正茶行製造過去的弊端，並藉此拓展台灣茶葉的發展。¹¹⁴

2、日治時期

一八九五年爆發中日甲午戰爭清廷戰敗，台灣進入長達五十年的日治時期。在以獲取經濟利益為首要考量的前提下，日人一方面繼續台灣烏龍茶的發展，一方面將烏龍茶與包種茶及茶箱製造業者整併，改組為台北茶商公會，訂定茶葉出口檢驗標準。設茶檢查所，檢驗茶葉，提高台灣茶葉的出口品質，建立現代化商業模式，並開始採用機械製茶，借貸給茶農組織的合作社或公司購置製茶機械，從此將台灣茶業推進到機械化生產的時代。¹¹⁵在 1918 年以前，烏龍茶和包種茶的出口量皆呈上升的趨勢，但此年以後，烏龍茶漸減，包種茶漸增，因後者增加的速度比不上前者減少的速度，所以總量是下降的趨勢。影響所及，茶農生產意願不高，故茶園面積與粗製茶產量逐漸減少。¹¹⁶當時的日本政府為了挽救台灣茶業，另一方面是保護其母國的綠茶在國際市場的地位，維護其本國人民的利益，於是積極獎勵紅茶的種植與製造，從印度引進阿薩姆大葉種茶樹，並聘印度與錫蘭茶師來台，發展台灣的紅茶事業。一九二六年，平鎮茶業試驗支所引進印度阿薩姆種在南投魚池庄試作成功，三井合名會社也增設新式機械製茶廠，極力發展紅茶。¹¹⁷一九二八年，日本三井財團砸下重金購入新式製茶機具設備，引進印度工業化製茶的技術，大大改善了紅茶的品質，自一九三〇年起外銷量顯著增加，主要銷往英、美等國市場。國際市場情勢正好也成為了台灣紅茶的利多因素，一九三三年印度、錫蘭、爪哇等世界主要紅茶產地，為控制茶價共同協議減產，簽訂了「國際茶葉限制生產協定」，但日本未受邀議約，故台灣不受協定之限制，於是台灣紅茶趁勢大量輸出，填補了印、錫茶留下的市場缺口。因此在一九三四至一九三七年間首度超越烏龍、包種，成

¹¹³ 陳慈玉，《台北縣茶業發展史》，台北市：台北縣立文化中心，1994，第 11 頁。

¹¹⁴ 張明雄，《台灣茶文化之旅》，台北：前衛，1996，第 163-164、173 頁。

¹¹⁵ 林木連等，《台灣的茶葉》，台北市：遠足文化，2003，第 34-37 頁。

¹¹⁶ 陳慈玉，《百年來的台灣茶業發展史》，歷史月刊，201 期，2004.10，第 82-91 頁。

¹¹⁷ 同註¹⁰⁶，第 40 頁。

為銷量最高的茶種，紅茶一躍成為台茶外銷的主角之一。¹¹⁸但至日治末期，由於第二次世界大戰的爆發，身為日本殖民地的台灣遭盟軍封鎖，海上貨運極為不易，至一九四五年台茶幾乎無力外銷。日本因糧食缺乏與兵源之需，將部份茶園轉為耕作糧食作物、年輕的茶農亦調徵前往南洋充當軍伕，致使茶園荒廢，面積幾達戰前的四分之一，多數製茶廠也因而停止產。一九四五年台灣光復後，茶園僅餘三萬四千公頃，產量僅剩顛峰期的十分之一，剩下一千四百餘公噸，出口量僅 28 公噸，¹¹⁹是台灣自茶業開始發展以來生產及出口最低的一年。

在日治時期，以獲取殖民地經濟利益為優先的考量下，日本政府相當重視台灣茶業發展，有意使台灣成為東方的「大吉嶺」。總督府在日治時期推動的茶業改良，使得台灣茶業在生產、製造、銷售各方面，都獲得極大的改善。讓台灣茶業得以步入現代化，奠定日後發展基礎。有別於清政府的消極應對，日人對台灣茶業有較長遠、有計劃的方針，並以官方之力推動台茶的各項發展以及工業化製茶等工作，日本當局為增加台茶的經濟效益，投注大筆的心力，創立各級研究單位以及教育機構，並在國際間運用各種商業宣傳拓展台茶的市場與知名度，獲致了相當程度的成效。¹²⁰而日人雖以殖民統治者的姿態經營台灣，但不可諱言，日人的確對日後台灣茶業的發展有著相當深遠的影響。

3、二戰後至今

二次大戰結束，台灣光復國民政府遷台。為振興茶產業政府取消製茶工廠設立限制法令，使的原本專業分工與集中於少數大型工廠的茶業生產型態，立刻轉為茶農自設家庭製茶工廠，對自家茶菁加工，成為台灣茶葉生產的主流。由於政策的支持與產業的鬆綁，茶業急速成長茁壯，製茶產業快速復甦，不只烏龍茶，包種茶、紅茶等都重新開工生產，很快的到了一九六〇年已超越日治時期之最高產量，之後即維持在二萬多公噸左右的水準。但自此以後，台灣的茶葉外銷每下愈況逐年減少，到了一九八七年出口總額

¹¹⁸ 參閱邱念渠，「台灣茶葉產業的演進過程與發展困境」，新竹：清華大學工業工程與工程管理研究所碩士論文，2005，第 22-23 頁。

¹¹⁹ 范德光主編，《台灣製茶工業五十年來的發展》，台北市：台灣區製茶工業同業公會，2004，第 35 頁。

¹²⁰ 邱顯明著，「日治時期台灣茶業改良之研究」，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004，第232-233 頁。

已剩下不到一萬噸，到了二〇〇一年，每年出口更是跌破三千噸。台灣茶葉的外銷由盛極而衰，從外銷總值第一的產業，沒落到產值無足輕重的地步。

台灣茶業由外銷轉為內銷的主要原因是台灣的工業化發展，使人工成本提高，導致紅茶與綠茶的生產成本過高，而無法與國際上相同產品競爭，因此走向沒落。由於內銷市場興起，加上消費者所喜好的高級部份發酵茶，因此包種茶與烏龍茶迅速增加。自茶葉不再以外銷為導向後，台灣茶業開始向內發展，產製外銷茶的大型製茶工廠由早期的四百餘家剩下五十餘家，代之而起的是分散各茶區的自產自製茶農，大公司的型態轉變成小農型態經營，¹²¹不再以量取勝，而是用品質與特色見真章，因此各地方特色茶順勢掘起，強調在地的特色經營，並且為了滿足國人對茶葉品質的追求，茶農又把目標瞄準高山，梅山地區率先推出碧湖與龍眼林的新茶，轟動一時，從此種植在一千公尺以上的台中、南投、嘉義縣境內的高山茶開始大行其道，梨山、阿里山、玉山、杉林溪的高山茶，再加上大禹嶺、福壽山、奇萊山……等新興高山茶區由於量少質精，價格一再創新高，台灣茶葉的產製，從清朝時的烏龍茶、包種茶到日治的紅茶、民國的綠茶，又回到了烏龍茶時代。然而此時的烏龍茶已經不是百年前傳統的烏龍茶，而是以青心烏龍為主要茶樹品種的半球型包種茶，並且在茶業改良場前後任場長吳振鐸與阮逸明的倡導下，認為發酵程度較輕的高山烏龍保留較多的茶香原味，形成輕發酵的風格，保留較多的茶葉原質，不同於發酵較多所產生的演變。¹²²

台灣罐（盒）裝飲料茶於一九八九年逐漸興起，尤其是烏龍茶飲料於一九九二年對青少年市場的訴求成功，促使茶飲料銷售額於一九九三年超越碳酸飲料，至二〇〇三年則位居非酒精性飲料的龍頭。加上台灣於一九八〇年開始相繼研發各種茶葉多元化產品，並於一九九〇年以來相繼商業化生產，其中尤以罐（盒）裝茶飲料及泡沫冷飲茶為大宗，以此形態消費的茶葉量估計佔總消費量的百分之三十五到四十，且有上升趨勢，成為消費主流。¹²³另一方面，由泡沫紅茶與珍珠奶茶帶動的手搖茶飲在台蔚為風尚，茶飲店的成立門檻不高，因此無論是連鎖加盟或是自行開設之業者如雨後春筍，自此台灣的茶業與飲茶潮流進入了一個前所未有的繁榮景象。

¹²¹ 同註¹⁰²，第4頁。

¹²² 同註¹⁰¹，第89頁。

¹²³ 阮逸明著，《由烏龍茶是21世紀的新寵展望台茶發展》，台灣茶協會會員通訊，台中：台灣茶協會，第6期，2004年11月，第89頁。

二、台灣茶藝之發展

隨著時代的變遷，台灣茶產業發展由清朝來到了民國，由於台灣經濟的發展與工業化，使茶葉出口地位下降。加上國民所得的增加，提高國人對茶的消費能力，在比賽茶的制度推波助瀾下，內銷茶價格大增，刺激了茶業者的內銷意願，¹²⁴因而茶產業的主軸由外銷逐漸轉變為內銷。隨著內銷的潮流，以產量為導向的低成本、大規模生產方式已經不符時代需求，隨之而起的是重質不重量的精緻內銷茶產業。其中最早關心台茶內銷市場問題的要算是林馥泉先生，他認為台灣的內銷茶市場是很有前途的，如果可以改善茶舖的經營及作市場上的調查與宣傳，內銷量將會上升。¹²⁵林馥泉先生並在之《茶訊》中強調要發展內銷茶，對於台灣以往「重外銷，輕內銷」的經營觀念提出更正，並找出若干數據及資料證明此一方向的正確性，而且要全體同業共同努力謀求內銷茶之發展。

茶業向來是政府列為重點支持與發展的重要農業項目，為順應國內茶產業內銷取代外銷的轉變，並促使台灣茶業的發展升級，提升茶的文化附加價值是刻不容緩的事。正如范增平先生所言：

茶文化在茶葉經濟活動中佔有舉足輕重的地位，代表著先進文化前進的方向，茶葉經濟活動有了茶文化的參與才能形成完整的茶業經濟貿易，才能發展大茶業。¹²⁶

說到現代台灣的茶文化，不可不提「茶藝」。中華茶文化學會理事長范增平先生就曾說過：「茶藝是茶文化的重要組成部分，以茶道為圓心，茶藝為半徑，畫出茶文化的圓」¹²⁷。中華茶藝文化是一九七〇年代後，隨政府推動國內飲茶活動而興起。當時鄉土意識抬頭，政府提倡復興傳統茶文化，開放設立茶藝館，並成立台灣茶藝協會等組織，一九九七年，以民俗學家婁子匡教授為主的愛茶人士，為了弘揚品飲茗茶的民俗，並與

¹²⁴ 參閱吳淑娟著，「戰後台灣茶業的發展與變遷」，碩士論文，國立中央大學歷史研究所，96年6月25日。

¹²⁵ 參閱林馥泉著，《值得重視的內銷茶問題》，茶訊，304期，1969年11月25日，第127頁。

¹²⁶ 參閱范增平著，《茶文化在茶葉經濟活動中的地位及意義》，中國國際茶葉博覽會(CTE)，北京，世界茶業論壇，2005年10月9日~10日北京中國國際貿易中心。引自中華茶文化學會網址 <http://www.fanstea.com/tportal/contentdt.aspx?t=2&cid=100>

¹²⁷ 參閱范增平著，《茶藝學》，臺北市，萬卷樓，2000，第22頁。

日本「茶道」作區隔，提出「茶藝」一名詞，讓茶藝文化從此萌芽。

台灣茶文化源自中國，茶在中國有著悠久的歷史與繁多的種類，茶文化淵源流長，至今不墜。而茶之有書，始自唐人陸羽。陸羽《茶經》不僅是中國更是世界上最早的一部茶書，其問世不但具有劃時代的意義，而且開創為茶著書立說的先河，千百年來後人不斷以陸羽《茶經》為楷模。

陸羽（七三三~八〇四），《新唐書·隱逸列傳》：「陸羽字鴻漸，一名疾，字季疵，復州竟陵人」¹²⁸，幼為棄嬰，由竟陵龍蓋寺主持智積禪師收養。及其長，以《易》占卜，得「蹇之漸」卦曰：「鴻漸於陸，其羽可用為儀」，始為姓名。¹²⁹貌醜陋，而口給，為人有才辯，多自用意，聞人善，若在己，見有過者，規諫至忤人，與人燕處，意有所適，不言而去，人疑其多嗔。與人期，雖冰雪千里，虎狼當道，不避也。¹³⁰玄宗天寶五年（746年），河南尹李齊物被貶謫守竟陵，巧遇陸羽，發現其材可以深造，遂助其離開戲班，到竟陵城外火門山從鄒氏夫子讀書，研習儒學，苦讀七年。讀書之餘，陸羽也常為鄒夫子煮茶烹茗。唐肅宗至德初，為避安史之亂而過江。乾元初（七六〇年），至苕溪（今浙江湖州）隱居，自稱桑苧翁、又號東岡子、竟陵子。顧渚山為有名產茶區，陸羽與皎然、朱放等人善，常與之論茶，並闔門著書，寫成《茶經》初稿。此間，詔拜太子文學，後又遷太常寺太祝，均未就。唐代宗永泰元年（七六五年）之後完成《茶經》；大曆十年（七七五年）後再度修改，言茶之原、法、具尤備，天下益知飲茶矣。時鬻茶者，至陶羽形置場突間，祀為茶神。¹³¹這位「百世之典學，鋪在手掌，天下賢士大夫半與之遊。」的中國茶藝宗師，一生與茶結緣，為中國茶藝確立一個典範，承先啓後之功，永垂不朽。

陸羽在茶學上的成就，主要是著述《茶經》一書。《茶經》全文共七千多字，分三卷十章。即一之源、二之具、三之造、四之器、五之煮、六之飲、七之事、八之出、九之略、十之圖。一之源，敘述茶的起源，有關茶的名稱、品質，茶樹的型態、特徵，生長的自然環境，地形、方位、品種、土壤與鮮葉的品質都有密切的關係。；二之具，採製茶葉的用具，介紹製作茶餅所需之器，說明煮茶、飲茶的器皿。詳細敘述二十八種烹

¹²⁸ 參見歐陽修，《新唐書·隱逸列傳》，北京，中華書局，1975，第121卷。

¹²⁹ 參見辛文房，《唐才子傳·陸羽》，台北，世界書局，1985，第3卷。

¹³⁰ 參見李昉等編，《文苑英華·陸文學自傳》，北京，中華書局，1966，第793卷。

¹³¹ 參見歐陽修，《新唐書·陸羽傳》北京，中華書局，1975，第196卷。

茶、飲茶用具的名稱、形狀、用材、規格、製作方法、用途等。其中包括生火和燒水器具八種；烤茶和量茶器具六種；盛水和提水器具四種；盛鹽和取鹽器具二種；專門盛放茶具的器具三種；洗滌和清潔用的器具三種。陸羽除了把飲茶用的器具定名為「茶器」，而將採製茶葉用的茶具定名為「茶具」外並詳細說明茶具、茶器對茶湯品質的影響，亦兼論各地茶具的好壞及使用規則；五之煮，記述煮茶的方法並說明各地水質的優劣、餅茶的調製，烤茶、煮茶的燃料，水質、火候、煮沸程度和方法對茶湯的影響。；六之飲，介紹飲茶方法，列舉掬（粗）茶、散茶（煎茶）、末茶（粉茶）、餅茶（磚茶）及飲茶的風俗；七之事，彙錄古書中有關茶之典故、歷史資料、傳說、掌故、詩詞、雜文、藥方等並說明古今茶的產地和藥效。；八之出，列舉全國重要茶葉產地八處，並將各地所出茶葉按上、中、下三等地分。；九之略，講述野外茶葉加工相關事宜，及那些茶具、茶器可以省略；十之圖，即將上述九個製茶、烹茶、飲茶及茶具等內容，以圖畫形式表現出來，置諸座隅，以備便覽。全書總結唐以前種茶、製茶、烹茶、飲茶之經驗和自己對茶之體會。是中國古代茶葉文化史上，亦是世界上第一部關於茶葉的專門著作。

1、茶藝的內容

茶藝的內容廣泛，大致上可由下列幾個方向加以區分。一、從時間上，可分為古代茶藝與現代茶藝；二、從形式上來看，可分為民俗茶藝與民族茶藝；三、從地域上來看，可分為宮廷茶藝、民間茶藝、寺廟茶藝等。而就茶藝的實質內容而言，則包含了「技藝」、「禮法」和「道」等三個部分：

技藝，是指茶藝的技巧和工藝。

禮法，是指進行茶藝時的禮儀和規範。

道，是指一種修行，一種生活方向、人生哲學。

茶藝起源於中國，所謂高山出好茶，清泉泡好茶，茶藝並非是憑空而出來的觀念，或遙不可及的想法。而是由前人改善生活內涵中，逐一落實改進的成果之一。自古以來，插花、掛畫、點茶、焚香並稱四藝，茶花、文人畫、功夫茶與清游香，尤為文人雅士所喜愛。現代生活忙碌、緊張，更需要茶藝來緩和情緒，使精神鬆弛，心靈更為澄明。茶藝也是一種高雅的休閒活動，藉此可以拉近人與人之間的距離，化解誤會衝突，建立和諧的關係。所以，茶藝是生活的一部份，亦是一種人生哲學。

茶藝的追求，不僅講究品茗環境，美感與氣氛，還需要有一定的程序和規範。從事茶藝的工作就是要：探討茶藝知識，亦善化人心；體驗茶藝生活，以淨化社會；研究茶藝美學，以美化生活；發揮茶藝精神，以文化社會。茶藝內容的綜合表現就是茶文化。由於茶藝的普及、甚至工農商學兵等各階層緊密結合，使得茶藝深具文化的內涵，對人類社會產生很深的影響。¹³²

2、茶藝的界說

「茶藝」是個新生的名詞，在現在的辭書上是找不到的，過去和它相似的詞叫做「茶道」。「茶」之所以能和「藝」字相連，主要是在於它本身帶有濃厚的藝術色彩，並且和其他相關的藝術有著水乳交融、密不可分的關係。而什麼是「茶藝」可由兩方面來界定：

(1) 廣義的茶藝：是研究茶葉製作的原理、原則，如茶葉的生產、製作、經營、飲用的方法等等，以達到人類在物質和精神全面滿足的學問。

(2) 狹義的茶藝：是研究如何泡好一壺茶的技藝，和如何享用一杯茶的藝術。

因此，我們知道茶藝的涵蓋範圍很廣，舉凡有關茶葉的產、製、銷、用等一系列的過程，都在茶藝的範圍之內。茶藝是多采多姿，充滿情趣的生活藝術，我們想要享受高品質的生活，茶藝必然是重要的活動之一。因此，在現今繁忙的社會裡，如果懂得按茶葉的特性選擇適當的茶具來搭配，泡出一杯好茶來品茗，就能過著有品味的的生活。故能認識茶藝美學的內涵，便能提升精神生活的境界。

茶藝是促使生活走入藝術的重要媒介，因為茶藝生活可以擴大到藝術、文學等的生活領域裡。茶藝除了是促使生活走入藝術的媒介外，更是生活藝術的中心，以此為圓心所畫出來的範圍就是生活藝術的範圍，而茶藝生活層次越高，所囊括的範圍也就越為廣泛。¹³³

3、茶藝的分期

中國茶藝歷經諸多朝代更迭，自唐代陸羽以降，每個朝代對飲茶的觀念均有所差

¹³² 參見范增平著，《茶藝學》，台北，萬卷樓，2002年8月，第22-24頁。

¹³³ 同上註，第20-22頁。

異。台灣茶藝的發展自明清以來約有兩三百年的之久。而真正興起飲茶之風則是在民國三十四年光復之後，當時是以居家式泡飲為主，真正有茶藝館及功夫茶館的出現是在民國七零年代之後。而茶文化才得到重視與推廣。依據張宏庸先生在《台灣茶藝發展史》一書中所言：

台灣茶藝自從明鄭治理台灣，歷經清朝，日據時代，到今民國九十二年，在長達三百多年的進展中，以進二十五年來的成就最大。其因素很多，茶葉由外銷專為內銷，政府制訂適當的新茶葉政策，以及民間和民間團體的提倡，才有今日的成果展現。¹³⁴

除點出台灣茶藝的發展進程外，張宏庸先生並在《茶藝》一書將中國歷代茶藝自晚明起分為：¹³⁵

(1) 晚明清初

晚明清初期即指萬曆、天啓、崇禎末年共七十一年，此階段各家品茗觀念為：茶即是道、皓首窮茶、百家爭鳴、力求完美等四大特色；而品茗藝術則主要表現於茗茶、泉水、茶器、品茗環境。

(2) 近代

為清康熙中期至民國三十八年共計兩百五十九年，此時期特色為朝廷好茗飲。康熙皇帝南尋遊洞庭山，官吏獻茶而改名為碧螺春；乾隆皇帝也喜龍井茶，並曾於杭州龍井茶區提御茶園名及茶詩，光緒皇帝早朝前會先飲一杯茶，而慈禧也喜以白玉碗及黃金茶托飲茶。

社會整個盛行茶禮、茶俗。北方受朝廷影響多飲香片花茶，茶館林立，八旗人士多喜茶館聽曲、談生意，南部地方則多飲清茶，如雲霧、龍井、毛尖等茶葉貿易鼎盛。茶葉西傳英國，造成英國全面飲茶風，因英國本身並不產茶，必須向中國購買，英國東印度公司自康熙二十八年起每年向中國購買茶三萬八千多磅。根據統計：自十九世紀末至二十世紀初，茶葉佔中國輸出品之六成以上直至日本茶、錫蘭茶、印度茶的出現，才使茶葉出口量出現萎縮。

¹³⁴ 參見張宏庸，《台灣茶藝發展史》，台北，辰星，2002年8月，第24-90頁。

¹³⁵ 參見張宏庸，《茶藝》，台北，幼獅文化，1987年5月，第76-43頁。

半發酵茶崛起。早期中國內陸出產的綠茶是不發酵的綠茶，而近代出現的紅茶則是以醱或全醱酵方式製作，其顏色變紅，香味因醱酵而更顯濃郁。

(3) 當代

指民國三十八年至現今，主要據點集中於台灣、香港、澳門、大陸、星馬及日本等地。其中台灣因物阜民豐，經濟繁榮，功夫茶館林立，尤其是一九七四年起至一九八七年年止，台灣地區約開設了五百家茶藝館，直至二〇〇三年因經濟不景氣而逐漸沒落。其中台中春水堂擁有全省連鎖分店，並以「泡沫紅茶及珍珠奶茶」享譽國際。開創出茶飲新生命，最屬難得。¹³⁶

當代台灣茶藝界中，貢獻最多、出力最深者依張宏庸先生所著《台灣茶藝發展史》中所提，計有台灣近代文化先鋒林馥泉先生、近代台灣茗茶風格奠基者吳振鐸先生、台灣近代茶館及茶酒創始人潘燕九先生、當代茶文化護主李瑞河先生、當代古典茶學大家文化大學吳智和教授、創立陸羽茶藝館並推廣茶藝考照及創辦無我茶會對茶藝推廣甚深的當代茶藝奠基者蔡榮章先生、當代茶葉多元化奠基者阮逸明先生，他是融合茶理論和實務及品茶比賽等多元實踐者；而調茶法之奠基者劉漢介先生的泡沫紅茶為先驅，他使台灣飲料向前邁出創意市場，是為二十世紀末的台灣茶飲界的奇葩。另外，張宏庸先生以中西比較文學之心，蒐集茶學茶藝資料，結合生活藝術，成立三友茶苑，推廣茶藝、茶飲與茶宴，其用心不可多得，而其著作豐碩更是國內茶藝界首屈一指；范增平先生前後擔任中華茶藝學會秘書長與中華茶文化學會創會理事長，並積極前往大陸各省及日、韓、星、馬、港、澳各地開班授課，宣揚茶藝理念，其貢獻可謂大矣。¹³⁷

4、當代茶藝精神

當代茶藝文化有兩個特色：一是茶藝精神的提倡，二是茶與相關藝術的整合。在茶精神方面，由於立場上的不同、訴求對象的差異、理念上的差別，造茶精神之旨趣相差甚遠。張宏庸先生在《茶藝》一書中枚舉如下：¹³⁸

¹³⁶ 參見潘江東著，《紮根茶文化教育，提昇國人茶藝素養》，高雄，高雄餐旅學報，2003年12月，6，第224-225頁。

¹³⁷ 同上註，第225頁。

¹³⁸ 同註¹²⁶，第140-143頁。

(1) 陸羽茶藝中心

其茶藝精神為美律、健康、養性、明倫。美律意指美是茶的事物，律是茶的秩序。事由人為，治茶事，必先潔其身而正其心，必敬必誠，才能建茶功立茶德，潔身的要求及於衣履，正心的要求見諸儀容氣度；健康指的是茶為健康飲品，其有益於人身健康是毫無疑義的。推廣茶飲，應該從家庭式開始，拜茶之賜，一家大小健康，家家健康，一國健康，見到全體人類健康，茶就有「修、齊、治、平」的同等奧義；養性意指茶人必須順茶性，從清趣中培養靈源，滌除積垢，還其本來性善；明倫意謂茶之功用是敦睦人際關係的津梁。合乎父慈、子孝、夫唱、婦隨、兄友、弟恭、友信、朋宜、君敬、臣忠等五倫十義。

(2) 中國茶藝業聯誼會

其茶藝精神為靜與美，其特色有二：一為富於道家美學色彩:所謂「中國傳統動靜相生和創造之哲理」，正是老子道家理想；二為以「靜」、「美」為營構理念，以社會眾生為訴求對象，引導民眾進入清靜桃花源，個人茶室的營構理念退居次要地位，屬於創始期茶藝文化，不似近年，各出心裁，特色明顯。

(3) 中華民國茶藝協會

其茶藝精神為清、敬、怡、真。清指的是清潔、清廉、清靜、與情寂之清。茶藝的真諦不僅求事物外表之清潔，更須求心境之清寂、寧靜、明廉、知恥，在靜寂的境界裡，飲水清見底之純潔茶湯，方能體味「飲茶」之奧秘；敬意指敬者萬物之本，無敵之道也。靜乃對人尊敬，對己謹慎，程子曰:「主一無適」，即言敬之態度應專程一意，其顯現於形表者為誠懇之儀態，無清藐虛偽之意，敬與和想輔，勿論賓主，一舉一動均含有「能敬能和」之心情，賓主之心因而歸於一體；怡者，據說文解字注「怡者和也，悅也，樂也。」可見「怡」字含意廣博。調和之意味，在於形式與力法悅樂之意味，在於精神與情感，飲茶啜苦咽甘。啓發生活情趣，培養寬闊胸襟與遠大眼光。使人我之間的紛爭，消弭於無形，怡悅的精神，在於不矯飾自負處身於溫和之中，進而養成謙恭之行爲；真所謂真理之真，真知之真，至善即是真理與真知結合的總體。至善的境界，是存天性，去物慾，不為利害所誘，格物致知，精益求精。換言之，用科學方法，求得一切事物的

至誠，飲茶的真諦在於啓發智慧與良知，使人在日常生活中澹泊明志，儉德行事，臻於真、善、美之境界。

（4）高雄茶藝協會

根據該協會民國七十四年元月十九日，之大會頌文，該會之茶藝精神爲茶道中庸化、茶道主性儉、茶道貴養氣與茶道善品味。茲說明如後，茶道中庸化意指思想的一貫，動作的適中，至中和、允執厥中，不偏不倚，無過與不及，也就是如何在遲速之間把握中庸之道；茶道主性儉來由自陸羽在茶經上曾說：「茶之性儉。」又說：「茶，行優而有儉德者飲之甚宜。」我茶道中人率先絕奢侈，揚棄華服美飾，自立更生，勤儉建國。則儉能養廉，儉能建國，其理自明矣；茶道貴養氣指的是際茲文明行將被人慾淹沒之時，吳輩心智更應受茶之滌清，而振奮正剛正大的浩然之氣，以中華民族禮義廉恥的道統，來作中流砥柱；而茶道善品味意指茶之味至甘，其性至和，善飲之餘，當能啜苦咽甘，轉移風氣振奮人心，勵志報國。

綜上可知，茶本身帶有濃厚的藝術色彩，與其它的藝術有著濃厚的關係。茶藝不但是研究如何泡好一壺茶、享受一杯茶的藝術，茶藝亦是研究茶葉製作的原理、原則以達到人類在物質和精神全面滿足的學問。因此正如范增平先生所主張，茶藝是一種生活藝術，也是生活美學的一部份，而茶藝更是促使生活走入藝術化的媒介，因爲茶藝生活可以擴大到藝術、文學等生活領域裡，也就是說學了茶藝之後往往就會想便會想學插花、陶藝、書法、香道、國樂等與茶藝相關的藝術，故茶藝是帶領人們過有品味的生活促使人生有味道的泉源¹³⁹。

¹³⁹ 同註¹²³，第127頁。

第二節 茶會在瑞里

「茶會」是近二十年來最具代表性的台灣茶文化活動，而談到台灣茶會之所以盛行則必定要從「無我茶會」談起。台灣最早的大型茶會以無我茶會的戶外活動為起始，一九九〇年六月陸羽茶藝中心總經理蔡榮章先生首先提出「無我茶會」的理念與形式。所謂無我茶會乃是參加者各自攜帶自己的茶具、茶葉，席地而坐圍成一圈。其原則是與會人士每人泡茶四杯，其中三杯奉給左邊的三位茶侶，一杯留給自己。依此，則人人均有四杯茶可喝。泡完約定的泡數，或聽一段演奏、或吟唱一首詩。最後，收拾茶具並結束茶會。會中以抽籤方式決定座次，乃求其無尊卑之心；奉茶到左，但喝的卻是右邊的茶，則求其無報償之心。喝到的茶可能並非每杯都泡得很好，由此可督促自己把茶泡好，免得對不起茶、對不起自己、對不起別人。茶會進行自如，無需指揮，大家依照原訂的計畫行事，培養大家遵守公共約定的習慣，透過一次次參加茶會所累積的經驗，培養出良好的團體默契。¹⁴⁰「無我茶會」這樣提倡人人泡茶、人人奉茶、人人喝茶的一種茶會形式，由於參加人數與形式具有彈性，因此很快的在國內宣傳開來。

林谷芳所主持的茶與樂的對話，透過茶與諸藝的涉入獲得高度肯定，長時間以來在國內外的無數次演出，凝聚飲茶愛好者的高度向心力。他認為道藝一體是中國藝術精神之所在，不只茶藝界的茶人，甚而舞蹈、音樂界的從事者不少受到此一理念所啟發。就茶藝而言，中國文化的道與藝自來存在著以道入藝之說，然而此一道體是存在現實生活場域下的生命經驗。因其生命經驗使藝術映現其生命實態。因此茶與樂的對話捨去極端嚴肅的日本茶道的儀式性，而是從音樂、繪畫、書法甚而任舉一物的插花藝術，以此呼應飲茶行為，使其在實際生命經驗的發生之中，展現出生命的面貌。

另外，人澹如菊茶書院近年來舉辦綜合性茶會，獲得高度好評。2008年12月在台北華山藝文特區舉辦五場名為《飲·影·隱》的茶會是一場藝術表演，茶會要求開場前30分鐘入場，穿著黑色服裝、鞋子，勿施香水。會場門口陳列著素色灰暗的短掛袍，提供不守規定的客人披掛修飾。由廢棄的老舊倉庫改裝的會場，只移去雜物佈置桌椅儘量保持原貌的灰頭土臉，顯得入口處一排彩色鐳射光快速交替閃爍，激起不安的情緒。茶桌的事茶人對著五六位賓客是無言的各自交流，目光集中在場地內的活動，如行樂的

¹⁴⁰ 參見蔡榮章、林瑞萱著，《現代茶思想集》，台北市，玉川出版社，1995年3月，第269、280頁。

身聲劇場，一男一女的舞蹈投影在白牆上。

李曙韻認為茶會有「觀」戲的味道，茶本來就有自身重要的元素，茶會上不適合有過度的塗脂抹粉。但重要的應是茶會的活力與本質，生活在每一個時空，可能只是一個片段，若不夠深刻則無法恆久。詹勳華認為茶會應該與現實的茶文化有所呼應，否則成為飄忽疏離的形式。茶會從無我茶會推廣飲茶的自由度，發展到茶與樂的對話，亦由飲茶與音樂中體悟一種生活中的實體。今日茶會則以柔和、幽微之美見長，不論燈光、舞蹈、音樂、書畫皆極近於舞台展示效果，茶的主體只剩其名。因此，如何回歸到生活上的茶活力，或許茶會回歸為「生命的契機」更為重要。

瑞里除了是台灣重要的茶葉產區外，當地居民對於台灣茶文化的推展亦不遺餘力。因此，在茶會的推廣這一塊上，瑞里地區當然也不落人後。瑞里社區發展協會負責當地茶藝推展任務，瑞里國小負責小小茶藝師培訓並多次帶領學生參加縣級與全國大型茶會。從二〇〇九年開始，當地居民陸續參加梅山鄉公所舉辦的茶藝師認證，其中林琮偉先生參加首屆梅山鄉茶藝師檢定考試通過後，葉瓊玉、王宏誠、劉宏敏、廖淑貞、葉若蘭、林美珠、賴美春、陳淑靜等九人通過茶藝師認證。其中葉瓊玉、林琮偉及賴美春積極投入指導瑞里國小茶藝師培訓的工作。二〇一〇年十月份，瑞里國小學生參加南投縣政府舉辦的「世界茶業博覽會—全國小小泡茶師茶藝比賽」，林郁雯與許愷紋榮獲第二名，王智玄與王詩雅榮獲第三名。除了在比賽中能有璀璨成績之外，重要的是學習茶藝所帶來氣質的轉變，原本活潑好動的小學生在茶席展演中能沉靜內心，使品茶者沐浴在茶香之中並享受與茶人閑靜的言談互動。瑞里社區的茶文化推廣雖尚在起步階段，便已扎根於學童內心，並落實於所有社區民眾的生活之中，以下為瑞里地區近年來舉辦過的幾場茶會實況。

一、二〇一〇年「花獻好茶--嘉義縣政府新春團拜茶會」

嘉縣府所屬機關於二月二十二日在縣府中庭舉行新春團拜，特別將「第一茶鄉」意象搬下山，以茶代酒招待貴賓，疊翠綠林和梅樹裝飾出詩情畫意的庭園景色，浸淫在飄逸的茶香和古樂中，會場一片喜氣洋洋。此活動邀請前縣長陳明文、副議長張明達和十多位議員、鄉鎮市長、縣府員工、瑞里村茶藝師及小小茶藝師等前來參與。現場與會人士在梅樹繫上祈福卡後，揭開茶會序幕。

林琮偉先生表示，此場由藝術家王文志先生擔任顧問，會場的布置與茶席擺設則由瑞里社區民眾完成。在這個時期，當地民眾對茶會的參與度並不高，為瑞里茶會發展的初始階段。



圖 4-2-1 茶香與古樂



圖 4-2-2 縣府中庭茶席



圖 4-2-3 席間茶敘



圖 4-2-4 茶席一



圖 4-2-5 茶席二



圖 4-2-6 茶席三

圖片來源：林琮偉

二、二〇一一年「全國聽障夏令營一踏茶山水·花 young 嘉義茶會」

嘉義縣政府承辦「2011 年全國聽障學生夏令營活動」，為了迎接全國共計三百二十位聽障學生和輔導教師蒞臨嘉義縣，縣府網羅行政院農委會嘉義林區管理處、嘉義縣聲暉協進會、嘉義縣特教資源中心以及中正大學、興中國小、瑞里國小、永安國小等十一所學校優秀的教育人員成立夏令營的籌備會。大會籌備人員發揮巧思，將田園城市的理念，「三生有幸」的願景融入了今年全國聽障夏令營的活動規劃之中。

在茶道文化體驗活動中，與會者品嚐享譽國際的阿里山茶，茶是嘉義的重要產業，飲茶對台灣人來說是相當普遍的生活習慣。與會的師生藉由此機會學習飲茶，在田園城市，喝茶不只是生活，更是藝術。瑞里的茶藝師們將現場的茶席佈置得自然、清新、高雅、脫俗，還有各式各樣以在地食材製成的特色茶點，充分展現了茶藝師們的創意。於此時期，瑞里的茶藝師已設計團隊服裝，諸位茶藝師的茶席擺設也逐漸出現個人風格；

小小茶藝師也開始能夠獨當一面，對於茶席的設計產生自己的想法。



圖 4-2-7 茶會場地入口



圖 4-2-8 謝明素茶藝師解說



圖 4-2-9 創意茶點



圖 4-2-10 聽障生品茶

圖片來源：姚佩青



圖 4-2-11 茶席一



圖 4-2-12 茶席二

三、二〇一二年「嘉義郵局一百二十四週年中秋古典音樂茶會」

從民國九十八年起，嘉義郵局年年舉辦古典音樂影音欣賞會，迄今已舉辦上百場，且場場叫座，二〇一二年九月二十三日嘉義郵局更舉辦感恩現場版古典音樂會，慶賀一百二十四週年慶，以古典音樂結緣的山區小朋友也前來祝陣，創造藝文雙贏新風采。談及古典音樂推廣的足跡，嘉義郵局早已邁入深山部落校園、社區，甚至是嘉義監獄內，因此，在這場中秋感恩古典音樂會上，就提供偏遠山區學童，教育學習展現的舞台，像是瑞里國小學生的茶席秀，中和國小的森巴舞，就是當初以古典音樂結緣，如今以美的分享概念，共同傳達美學藝術是生活化。

嘉義郵局比中華郵政足足多了八年的歷史，是源自台灣首任巡撫劉銘傳之緣故。嘉義郵局經理黃秀娥表示，推動古典音樂風潮有成，其實是郵局全體員工們共同努力的成果，當初除了配合總公司年度敦親睦鄰「關愛社區」理念外，希望藉此縮短城鄉教育資源的差距，關懷偏遠山海區居民，進而撫慰八八風災受創的災民心靈，共享古典魅力風采。

瑞里國小校長謝金能強調，正因為嘉義古典音樂系列活動，讓更多民眾發現，原來郵局不只是寄信送信、存錢領錢的功能，還能以古典音樂的文創概念手法，關懷社區和學童，陶冶學童性情和品格，連帶為災民心中注入新活力，特別是校內幹練的小小茶藝師，苦無發表舞台，所以很感謝能在中秋古典音樂會上，讓小朋友大展身手的機會，除了為這場感恩盛會增添新內涵，也締造藝文的新風貌。



圖 4-2-13 林琮偉茶藝師展演



圖 4-2-14 小小茶藝師展演



圖 4-2-15 陳淑靜茶藝師展演



圖 4-2-16 茶席一

圖片來源：陳威毅



圖 4-2-17 茶席二



圖 4-2-18 特色燭台

瑞里的第一場茶會是在二〇〇八年時，年由亞洲文化協會秘書長張元茜所主持的「萍水相逢-瑞里留緣茶會」。這也是瑞里居民開始學習茶會的契機，爾後大小茶會如雨後春筍般此起彼落，其中較大型的茶會有二〇一〇年的「花獻好茶--嘉義縣政府新春團拜茶會」、二〇一一年「瑞峰百年迎春茶會」、二〇一一年七月「全國聽障夏令營一踏茶山水·花 young 嘉義茶會」、二〇一一年瑞里圓潭「生態體驗茶會」、二〇一二年四月瑞里圓潭「與螢火蟲共舞茶會」等等，以上幾場茶會均由社區茶藝師帶領瑞里國小的小小茶藝師一同參加。由於場次眾多，礙於篇幅無法一一介紹，因此本文僅對其中最具有代表性，也就是瑞里地區第一場創始茶會「萍水相逢-瑞里留緣茶會」進行案例分析。

四、二〇〇八年「萍水相逢-瑞里留緣茶會」

指導單位：行政院文化建設委員會

主辦單位：嘉義縣政府文化處

主題：二〇〇八北回歸線環境藝術行動「萍水相逢-瑞里留緣茶會」

策展人：張元茜

藝術顧問：王文志

藝術家：楊春森

茶會負責人：徐寶玲、許海青

由亞洲文化協會秘書長張元茜所主持的「萍水相逢——瑞里留緣茶會」，在瑞里舉行第一次茶會交流,此行是由一群愛好茶文化人士，在著名的梅山鄉瑞里茶區舉辦茶會交流活動，此活動邀請平日辛苦製茶的茶農、製茶師傅、採茶班，以及瑞里國小的小小茶藝師來共襄盛舉。

1.茶席點介紹：

這一場招待兩百人的茶會，讓瑞里熱鬧非凡，街道上早已經是人來人往，有盛裝出席的貴賓，也有繫著橘色花巾忙進忙出的工作人員，更有許多在地的村民準備迎接這場盛會揭開序幕。每一場茶會維持約一小時，於八月十二日下午舉行兩場，第一場的 30 位受邀貴賓均準時出席，茶會在高閑至老師輕柔的吉他聲中拉開序幕，一開始大家都還有點放不開，但是在四溢的茶香與精緻的茶席擺設襯托下，大家便融入這茶的饗宴裡，剛開始時的靦腆不久也都轉換成了熱情的交談，茶藝師們優雅的泡著自己壓箱底的茶招待貴賓，貴賓們無一不沉浸在這優雅又輕鬆的茶香午後。

茶會中有六個茶席點招待客人喝茶，第一個茶席點是瑞里的王鼎茶廠，進入茶廠前，必須先經過一條小徑，爲了這次的茶會茶廠主人特別在茶廠入口小徑上搭了一座由兩排細竹所搭建的通道，讓人有如置身瑞里著名風景區「綠色隧道」一般，偌大的室外萎凋場鋪滿了綠油油連枝帶葉的茶，走在茶地毯上面發出陣陣清香，搭配由藝術家王文志先生所設計的茶桌、茶椅讓人產生時空交錯的感覺，彷彿置身早期伐杉業盛行時的瑞里一般。



圖 4-2-19 第一茶席點—王頂茶廠
圖片來源：劉宏敏

第二個場地是觀雲亭，這是個被幽靜的茶園給圍繞的寧靜古亭，遙望遠方，綿延的陵線交會著湛藍的天空編織出一幅美麗的畫面，一口茶一口茶點，實令人發思古之幽情，好不愜意。



圖 4-2-20 第二茶席點—觀雲亭
圖片來源：劉宏敏

第三個場地，是與觀雲亭的幽靜相互呼應的瑞里著名景點綠色隧道，置身由孟宗竹所形成天然的綠色隧道中啜飲一口好茶，配上徐徐吹來的涼風中所夾雜著，幽幽古琴聲及南管的吟唱。這一切，是不經排練的自然，天、地、茶、竹加上愛茶人，一切的美麗將會自然發生。



圖 4-2-21 第三茶席點—綠色隧道
圖片來源：劉宏敏

第四個場地是一座擁有美麗的名字的三合院——瑞里蘭園，蘭園的主人寧恭叔是年近七十歲斯文有禮的瑞里人，早期他曾經投入蘭花的種植，然而因為某些原因停止了，所以蘭園也就荒廢在三合院旁邊，雖然蘭園不再有蘭花香，但是寧恭叔這次受到台北愛茶人及駐村藝術家的感動，親力親為的將原本堆滿農具雜物的空間，整理成讓人充滿回憶的古早住所。



圖 4-2-22 第四茶席點—瑞里蘭園
圖片來源：劉宏敏

第五個場地是鄰近蘭園的是瑞勝木屋，瑞勝木屋可以說是在地民宿產業的代表，由於主人的用心經營，希望讓來到瑞里的遊客能夠有高水準的住宿環境，以歐式的木屋

建築為主體，加上女主人苦心栽培的花草，讓人好比置身在歐洲童話世界裡，有趣的是，在地的茶文化與歐式的視覺景觀結合，是那麼新鮮及自然，這似乎提供參與的客人不同的在地思考。



圖 4-2-23 第五茶席點—瑞勝木屋
圖片來源：劉宏敏

最後的第六站是村長家與明月家，因為兩家的地理位置相近，所以將兩個茶席點合而為一，相互輝映，村長家的原木高臺，裝飾著大紅花布，喜氣而且活潑，明月家的女主人也盡情的招待遠道而來的茶客人，讓來參加的客人留下難以忘懷的印象。¹⁴¹



圖 4-2-24 第六茶席點—村長家
圖片來源：劉宏敏

2.茶席介紹：

¹⁴¹ 參見嘉義縣政府季刊，24，1999年，第70-75頁。



圖 4-2-25 茶席一：簡單、隨性的擺設，讓人有一種時空倒流的純樸感動。

圖片來源：劉宏敏



圖 4-2-26 茶席二：茶人將古樸、高雅的茶具搭配上紫色的茶巾、藍色的潔方及紅玫瑰，營造出中西融會的特殊美感。

圖片來源：劉宏敏



圖 4-2-27 茶席三：茶人將新鮮、嫩綠的茶葉鋪在茶席四周，讓茶席四周除了茶香外更充滿著茶葉的鮮甜，讓品茶的來賓有如置身茶園，與茶合為一體。

圖片來源：劉宏敏

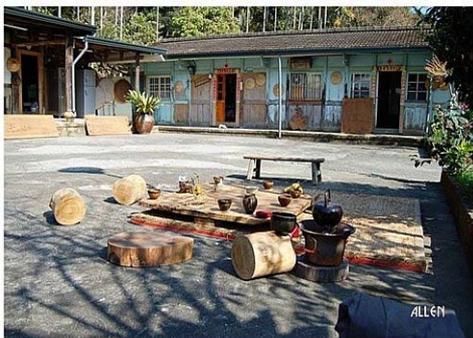


圖 4-2-28 茶席四：就地取材利用既有的素材加以簡單擺設，一種質樸的美感就呈現了出來，這便是藝術家對於發現美的獨有敏銳力。

圖片來源：劉宏敏



圖 4-2-29 茶席五：茶人們精心設計的茶席，在蘭園古厝古樸之美的襯托下，讓餐與茶會的來賓們不由自主的興發出一縷思古之幽情。

圖片來源：劉宏敏



圖 4-2-30 茶席六：主辦單位並沒忘記傳承的重要，瑞里國小的學童們無論是擔任小小茶藝師、茶侶或是品茶者個個無不有模有樣，相信他們將來定能讓瑞里茶文化更加發光發熱。

圖片來源：劉宏敏

這次茶會最具特色的地點之一是瑞里著名的景點「蘭園古厝」傳統三合院，在眾多藝術家的通力合作下，蘭園古厝有了浴火重生般的改變。在藝術家的巧手下，蘭園古厝的美凸顯了出來。原來掩蓋在厚重塵灰下的，是如此美麗的景象。這個感動讓我們這一些被物質慾望掩蓋清澈心靈人，有一種醍醐貫頂的感覺。讓大伙驚覺原來我們其實靜下心來、用心體會，幸福其實唾手可得。這場由多位藝術家、茶人、文人所舉辦的茶的饗宴，讓所有與會來賓瞭解到心可以是那麼的敏銳；周圍事物的美是可以那麼輕易的被發覺；平凡中的感動，其實一點也不平凡。

本次活動場地為開放式空間，雖有提供座位但並不指定席位，茶湯、茶點由各負責茶席之茶藝師精心準備，來賓可隨意在中庭或者茶席之間自由走動。茶會負責人徐寶玲表示，本次活動採取生活化、非制式化的形式舉行，相較於展演性質的茶事活動而言，更能貼近與會的來賓，也更符合傳統中講究的人情味的特性。

茶之所以可以代表著一種文化，是因為茶不只是飲料而已，茶文化可以顯示出與茶有關的藝術、建築以及人文等等許多的層面，因此茶這個文化載體就必須要由茶農、愛茶人、藝術家、音樂家、文化工作者、社會工作者等等所有認同這個文化的人共同推動以及發揚，而茶會正是最適切的組合，這點由留緣茶會茶會中我們得到了驗證。

第三節 瑞里國小新類型公共藝術創作

瑞里國小位處嘉義縣著名「瑞里風景區」，是坐擁好山好水及豐富人文的好所在，學區內擁有許多著名的在地藝文人力資源，此外螢海、竹編、茶香、古厝等自然與人文地景更是瑞里特色。因為此得天獨厚的自然生態與豐富人文特色，瑞里國小發展出獨特的在地鄉土藝文特色課程。

二〇〇九年夏天，筆者來到瑞里國小擔任藝文教師。初到任的瑞里國小校長蔡明哲號召校內行政團隊與教師組成「情願藝鄉 Team」，該團隊成員包括蔡明哲、何景翔、陳建安、黃承元、王元佑、林華娟、陳奕伶、洪君儀、陳佩君與筆者等九人，藉由集結教師、學生、家長、社區民眾及社區資源，共同溝通、思考如何把身處豐富自然與人文地景環繞之中的瑞里國小化身為山中明珠，將校園變成集體創作的場域。該團隊成員幾乎全數是來自異鄉的教育工作者，家庭訪問是這個外來團隊在地化的開始，旁觀者的凝視也於焉形成，透過與當地民眾、外來團體的溝通、對談，校園新類型公共藝術的規劃方案「用心尬創藝，瑞里向美走」逐漸具體化，初期目標在於營造樸素新美學的公共環境。隨著方案的實施，親、師、生、季行文化工作室及南華大學美學與視覺藝術學系學生的空間集體創作陸續完成；當地茶藝師林琮緯、葉瓊玉小姐等人及竹編國寶邱豐漂投入茶藝展演與茶文化空間營造。八八風災後，結合立賢文教基金會參與投入一系列心靈重建、生態環保議題等大地藝術創作，「綠色藝文」成為該校未來發展的方向。

所謂「綠色藝文」，是期望透過藝術與自然共舞，回溯文化與大地共生。「綠」為大自然的原色，亦代表土地上的農植物，是四季豐富皆綠的象徵；「色」為大自然生態的景色，生態樣貌與地景景緻，代表天地大美、四時明法與萬物成理；「藝」是心靈饗宴，當美存在於生活與自然之中，藝術使心靈感動、身心圓滿；「文」是文化、是風采、是記憶、更是生活美學，人文風華代表的是歷史淬鍊下的美。

一、行動源起與理念

《未來在等待的人才》一書作者 D. H. Pink 提出一種「全新的心智」(a whole new mind)，強調未來是右腦的年代，情意將凌駕知識，藝術家、創意設計者、說故事專家將

取代知識工作者。亦即，未來是「高感性(high concept)與高體會(high touch)」的時代。未來的教育必須培養造就心的螺旋的「軟實力」(soft power)，知識不再如此有力量，感性才是力量，教育將以藝術、美感、情意為中心支點。學校本著轉化「城鄉差距」，營造「城鄉差異」的教育思維理念，發展學校本位的藝術與人文課程，秉持「美學、美感、品味已成為一股看不見的競爭力，吸引人的心靈與目光，美已是開啓孩子未來的希望之鑰」。而這樣的美感教育必須堅持「美自心中來，覺醒心人生，美會讓人發現自己存在的價值」。「心」與「美」儼然成為瑞里藝術與人文課程的兩大要素，致力於提升孩子們的品味鑑賞，點亮孩子的「心光」。

在全校教師積極規劃，加上社區家長的協助下，規劃出結合在地的「人文歷史」、「自然生態」、「生活美學」、「心靈重建」四項子計畫的「用心尬創藝，瑞里向美走」藝術行動。希望讓處在教育資源匱乏環境下的學生，發展及玩出屬於自己特色的東西，同時涵養一種充滿美學的生活態度。



圖 4-3-1 「用心尬創藝，瑞里向美走」藝術行動願景圖

藝術源於生活，也融入生活，生活是一切文化滋長的泉源。因此，「用心尬創藝，瑞里向美走」的願景是「在地人文涵情意，鄉土藝術展風華，美藝人生 3tion 心」希望以「生活藝術」的方式融入課程當中，提供學生有機會探索生活環境中的人、事與景物；談論環境中各類人文藝術品與自然景物，同時運用感官、知覺和情感，辨識藝術的特質，建構意義。

鼓勵孩子們以在地歷史人文地景、自然生態大地景緻，來涵養情意，透過視覺、音樂、表演藝術讓瑞里鄉土藝術展現風華，同時依據個人經驗及想像，發展創作靈感，學習創作發表，培養學生鑑賞(appreciation)、創作(creation)、應用(application)等能力，豐富生活與心靈。透過行動發展願景的構築，在鑑賞方面孩子將是「美藝品味鑑賞者」；在創作方面孩子則是「人文藝術創作者」；在應用面向，孩子們將是「生活美學實踐者」。

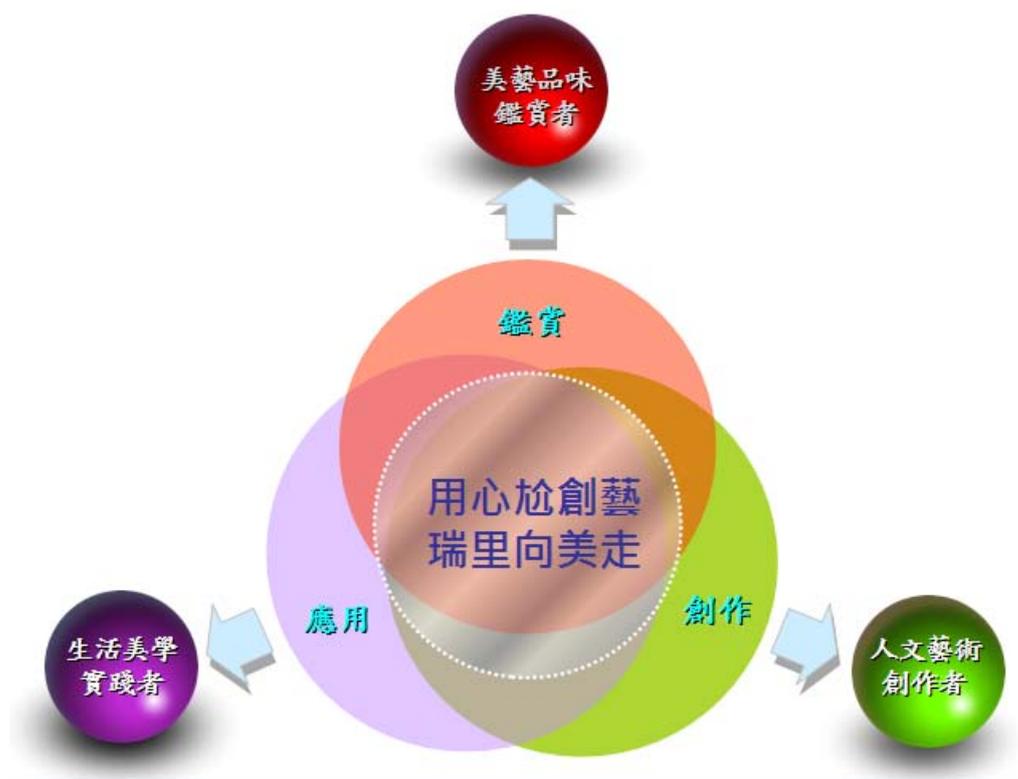


圖 4-3-2 「用心尬創藝，瑞里向美走」藝術行動目標

瑞里國小地理位置處於邊陲，就像 Soja 所談到的「後現代地理學」空間裡的外緣都市。瑞里國小位於邊陲也非巨型，其去中心、多元、差異的價值也更凸顯，愈是邊陲，才有她獨特的美，也愈發引人探索的價值和樂趣。瑞里國小所進行的新類型公共藝術是以共同尋回瑞里記憶為出發點，凝視土地與人的互動，繼而尋找在地空間內部的內爆 (implosion) 力量。各項藝術創作與行動以在地草根地理中的歷史人文、生活記憶、宴飲茶藝、自然生態、風災醒思作為創作的元素，透過小眾、拼貼、混雜、對話、互動、參與的藝術表現手法，使得形塑過程中的回觀、凝視、解構、重構的價值循環在參與者心中產生新的生活價值。

二、方案架構

此藝術行動是以「學校藝文發展願景」、「在地資源社區特色」、「學生特質家長期待」、「生活實踐與品味經營」等作為該行動的重要要素。透過學校教師團隊、社區在地藝術家、同時引入外界專業藝術家團隊進行長時期的駐村與短時間的鐘點授課等方式，組成執行團隊，同時規劃出包括「人文歷史之旅」、「自然生態之旅」、「生活美學之旅」、「心靈重建之旅」等四項子計畫。執行過程中，所有參與者都彷彿走了一趟心靈旅程，不但豐富了他們的生活美學，同時也開創美藝的新人生。其方案架構如下：

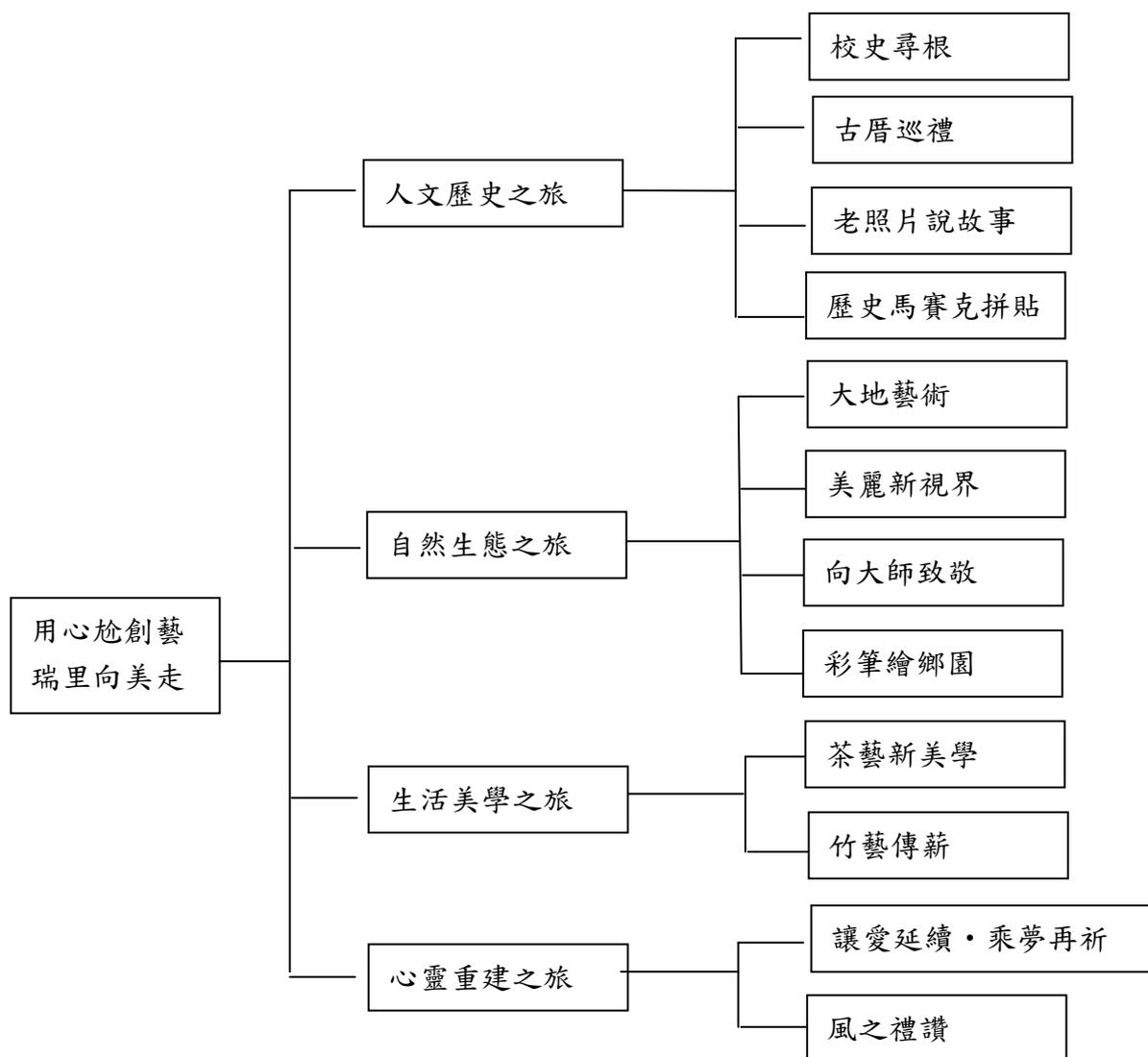


圖 4-3-3 「用心創藝，瑞里向美走」藝術行動方案架構

三、實施歷程與紀錄

1.人文尋根之旅

瑞里社區內有百年古厝、瑞太古道等歷史古蹟，透過古蹟藝術的探尋，帶領孩子逐步找尋瑞里人失落的片段記憶，感受新舊交疊的氛圍。其理念是要學生欣賞本土文化藝術之美，透過藝術的涵詠產生恭敬的態度，從中生發出對家鄉土地的貼心關懷及懷念眷顧的胸懷。希望孩子尋找建築古蹟之美，詢問過往點滴，並依循著前人的腳步，才能在穩固的基礎上成長。

(1) 校史尋根

瑞里國小創校至今的八十三年歷史，其間歷經創校起源，分教場時期、生毛樹公學校、幼葉林國民學校、瑞里國民學校及瑞里國民小學。規劃了藉由規畫校史尋根活動，學生了解校史發展經過，以及先人創校所歷經的艱辛，進而培養其緬懷先人、感恩惜福的情操。為推動校史文化探索，規畫綠園校史步道及建置校史網站，由教師帶領學生走一趟「校史巡禮」，並依據不同年段學生設計校史尋根活動單；同時結合自由軟體簡報比賽教導學生製作認識在地文化的簡報。瑞里國小校史陶板分散在綠園角落，學生在尋找答案的過程中會互相討論、激勵，因而對校史有更深一層認識。



圖 4-3-4 日據時期聯絡簿



圖 4-3-5 改建前校舍



圖 4-3-6 奉安庫



圖 4-3-7 校史步道



圖 4-3-8 校史巡禮



圖 4-3-9 校史陶板製作

圖片來源：瑞里國小

(2) 古厝巡禮

帶領學生參訪百年古厝，認識三合院的結構，如正身、護龍和斗拱。學生藉機欣賞古厝上的木雕和精緻的壁畫，同時認識前人的生活社會秩序。接著前往阿喜的店，瞭解古蹟活化、新生的理念。實施對象為全校師生，結合社會課程，進行場域體驗學習，至瑞里八景之一的百年古厝進行踏查，隨後並前往阿喜的店，了解老厝如何新生，認識中國傳統三合院建築融合西方歐式庭園建築的空間營造手法。百年古厝對學生來說原本只是一個地名，孩子並不了解古厝的藝術價值及人文意涵，這次的課程讓孩子看見前人取之自然的建築材料和古早的農具文物，對古厝有一番新的認識，不再只是遊樂玩耍的場所，也懂得珍惜這看似老舊平凡的建築物。



圖 4-3-10 簑衣的製作與使用



圖 4-3-11 認識前人生活用具



圖 4-3-12 古厝上的壁畫



圖 4-3-13 古厝上的木雕



圖 4-3-14 老厝新生-阿喜的店



圖 4-3-15
新舊建築交錯之美

圖片來源：瑞里國小

(3) 老照片說故事

社區中的每張老照片都訴說一個美麗的故事，這些老照片「拼貼」出瑞里過去的樣貌。本團隊請孩子蒐集家中的老照片，孩子向家中的長輩詢問照片故事的過程，是經驗

的傳承，串聯起瑞里的過去與現在。本活動結合本校數位中心推廣活動，辦理老照片說故事的活動，讓兒童從老照片去感受老一輩兒時的生活情景，同時藉由時空比照，激發孩子的愛鄉情懷，也更懂得珍惜現實生活所擁有的幸福。過程中，學生對老一輩的照片相當感興趣，對當時人們的生活情景及學校概況都能提出甚多問題討論。



圖 4-3-16
瑞里舊時產業為種植稻米



圖 4-3-17
以美援麵粉代替工資



圖 4-3-18
早期迎娶隊伍



圖 4-3-19
教師合照 VS 早年大校門
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-20
民國 45 年師生合影照



圖 4-3-21
早期房舍以竹子搭建屋頂

(4) 歷史馬賽克拼貼

因著「拼貼」的概念，利用鑲嵌畫拼貼的特性，來妝點校園藝術空間。透過「馬賽克收納盒」及「鑲嵌貼畫」，以磁磚、彩色玻璃等媒材從事藝術創作。而由家長、師生集體創作的「馬賽克校史步道」、「螢光漫舞」與「茶園風光」，為同儕社區家鄉的藝術享有、是一種深入文化脈絡的生活藝術。本活動的實施方式是先由低年級學生於生活課程進行馬賽克收納盒製作，熟悉磁磚的特性；接著利用社團課程及藝術與人文課程時間，聘請季行藝術工作室歐志成老師到校進行馬賽克貼畫教學，將全校師生作品張貼於走廊，美化校園環境；接著，全校師生整合校史、師生手印陶板及磁磚等素材完成長達二十二公尺的馬賽克校史步道；同時將螢火蟲意象化，於司令台兩側的柱面上製作螢光漫舞作品。最後，由親師生共同完成司令台美化創作—茶園風光。校園是馬賽克創作的

展示空間，親師生利用鑲嵌畫來妝點校園，以磁磚、彩色玻璃等媒材從事藝術創作。其間融入校史點滴、社區特色以及學生們的自由創作，所有作品皆為家鄉的藝術展現，是一種深入文化脈絡的生活藝術。



圖 4-3-22
馬賽克收納盒



圖 4-3-23
馬賽克貼畫教學活動



圖 4-3-24
製作手印陶板



圖 4-3-25
馬賽克校史步道創作
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-26
親師生創作--螢光漫舞



圖 4-3-27
親師生創作—茶園風光

2.自然生態之旅

大自然是天然的美術館，也是免費的藝術教室，所謂「天地有大美而不言」，四方天地皆有體驗。在瑞里，藉由聆聽自然的聲音、撫摸自然的外表、嗅出自然的味道，我們與孩子共同去看、去聽、去感覺大自然最單純的心，體會自然中最簡單的味、最樸實的美。透過實地探索與體驗，引起孩子共鳴，希望激發他們愛鄉愛土的心，進而以藝術的表現手法，將在地的自然素材呈現於校園空間，實踐人與環境的互動。本子計畫期望透過故事創作，讓孩子說出對瑞里的印象，透過彩繪畫出對瑞里的意象，進而將這些體驗轉化成愛家鄉的心。

(1) 淨山健走—大地藝術

唯有靠近與蹲下，才能真實去感受大地之美。老師帶學生到附近景點探訪，拉近孩

子與土地之間的距離，並向「大地藝術家—安迪·高茲沃斯」學習，創作媒材取之自然、創作精神取法自然，而藝術成品也終將回歸自然。呼應環保永續的觀念，讓孩子體驗截然不同的創作方式。實施的方式是結合低年級生活課程辦理本活動，規劃從瑞里國小出發至綠色隧道的校外生態之旅，由低年級師生參加大地藝術的活動。本活動結合登山健走，孩子們沿途蒐集落葉、樹枝、小石子，他們抱著給路過行人驚喜的心情來創作，過程中展現高度的興趣，成效非常良好，這些作品是孩子與環境對話之後，具體而美好的呈現。未來若能製作立體作品，放置於野薑花溪，隨溪水漂流，想必也將引起孩子濃厚的學習興致。



圖 4-3-28
沿途收集落葉、樹枝



圖 4-3-29
構思創作主題



圖 4-3-30
回程順手拾撿垃圾



圖 4-3-31
老師引導創意發想
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-32
學生作品「紅唇魚」



圖 4-3-33
學生作品「一帆風順」

(2) 凝視記錄—美麗新視界

認識瑞里的自然生態之美後，進行的是數位攝影活動。數位相機提供視覺化的立即回饋，而生活本身就是一門藝術。孩子以「生活環境」為創作元素，以「數位相機」為創作媒介，來記錄生活與生態之美。藉由攝影，我們看見孩子眼中的瑞里，提升學生對美的感受力，並能引導孩子自發性的欣賞土地之美，期望將來也能藉此行銷在地特色。學生及社區家長利用數位方式記錄並呈現在地社會多元的生活形態和樣貌。本活動實施

的方式首先為辦理五場共計二十小時的數位攝影社團研習課程，學生學習數位攝影機的基本構造及拍攝技巧，並帶領他們利用數位相機記錄在地的生態、文化之美，親自體驗拍攝的樂趣，進而豐富他們的生活美學。結合該校數位中心所推廣的活動辦理「認識梅山之美－數位攝影比賽」，同時辦理得獎作品的線上展覽並建置文化典藏網站。



圖 4-3-34
數位攝影課程研習



圖 4-3-35
實地參與拍攝



圖 4-3-36
認識梅山之美攝影成果展



圖 4-3-37
社群討論與對話
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-38
學生作品－讀書樂



圖 4-3-39
學生作品－迎晨曦

(3) 欣賞創作－向大師致敬

為了精進學生的創作能力，規劃「向大師致敬」的課程，引介各種藝術派別，讓孩子透過實際仿作，提升繪畫技巧。於藝術與人文課程中實施，教學對象為三到六年級學生。張貼於文化走廊並將作品照片展示於學校網站，透過線上展覽的方式，增加孩子的自信心。仿作課程雖然呈現高度的學習成效，但不免侷限孩子的想像空間，但透過畫作的欣賞，學生瞭解畫家如何將想法與感情呈現在畫作之中。小書繪本製作接續在本課程之後，讓學生能使用複合媒材及多元技法來進行創作。學習重點如下：

主題派別	教學活動
立體派畢卡索	仿作「朵拉·瑪兒像」，將三度空間中人物的所有面向轉畫成平面畫作。
印象派梵谷	仿作「靜夜星空」，以最近油畫筆觸的蠟筆及黑色卡紙為媒材，學生可輕易學習印象派繪畫技法。
野獸派馬蒂斯	欣賞名作「跳舞」，以色紙剪裁出人體各種律動曲線，完成「瘋狂舞會」畫作。
普普藝術安迪沃荷	普普藝術著重「重複」的美感原理，並以「生活用品」為創作素材。我們引導孩子利用隨手可得的牛奶紙盒進行裝置藝術創作。

表 4-3-1 「向大師致敬」活動重點



圖 4-3-40
學生作品—婦人



圖 4-3-41
學生作品—太空漫步



圖 4-3-42
學生作品—靜夜星空



圖 4-3-43
學生作品—瘋狂舞會
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-44
學生作品—花瓶



圖 4-3-45
牛奶盒裝置藝術—烏龜

(4) 瑞里印象—彩筆繪鄉園

結合瑞里當地景點特色，透過彩筆為校園建築物披上彩衣，是「情願藝鄉 Team」想透過藝術來美化環境的原本初衷，經過民國九十八、九十九年逐步的推動，將藝術帶進校園，讓校園更美、更溫暖、更易讓人親近。同時藉由繪製過程中習得繪畫技巧與色彩美學概念，進而提升所有學生審美的能力。結合藝術與人文、創造力推動計畫，規劃「瑞里風情—校園彩繪」活動，實施畫我家鄉小書繪本製作、瑞里風情彩繪、歡樂童年

活力現彩繪、聽雨軒水世界彩繪、悅讀蛙塘彩繪等創作。其中，位於外圍教室牆面上的「瑞里風情彩繪」為大型彩繪作品的第一件，因校內教師缺乏彩繪經驗，特邀請南華大學美學與視覺藝術研究生張耀霆帶領學弟妹蒞校指導彩繪技巧。圖書室外原本灰白斑駁的牆壁，經過全校師生的巧手妝點，重新又燃起了生命力，瑞里八景、當地農特產、螢火蟲一一入畫，童趣天真的牆面彩繪強化學校與社區的連結，讓整個校園更貼近在地的生活，也更貼近孩子的心靈。

為了擺脫廁所給人陰暗潮濕的印象，也美化廁所周圍的環境，所以選擇了受歡迎的海底世界作為彩繪主題。「聽雨軒水世界彩繪」選擇藍色為主色調給人涼爽舒適的感覺，彩繪範圍包括柱面及天花板，孩子們前往廁所時，常有置身海底世界的感受。

校園彩繪提供學生大型彩繪的經驗，使學生透過實際的創作得到成就感，彩繪的內容經過親師生的討論與發想；對學生來說，體驗不同以往的畫畫課程，將教學現場拉到校園，落實了人與環境的互動。



圖 4-3-46 小書繪本製作



圖 4-3-47 聽雨軒水世界彩繪



圖 4-3-48 瑞里風情彩繪



圖 4-3-49
歡樂童年活力現彩繪
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-50 閱讀走廊彩繪



圖 4-3-51 悅讀蛙塘彩繪

3.生活美學之旅

日常中的藝術欣賞及創意活動，能達到生活中的美感與合諧。瑞里雖處偏鄉，但學區內人文薈萃，我們擁有享譽國際的裝置藝術大師「王文志」先生、竹編國寶「邱禮慄」

先生、茶藝師「林琮緯」先生與「葉瓊玉」小姐。本團隊整合社區中的人力資源，一方面在校園內融入竹編藝術景觀，營造在地化特性的校園空間，也讓即將失傳的竹編手工藝重現風華；另一方面則希望透過茶藝課程的訓練，培養孩子茶技、茶藝及茶禮的茶道文化。竹藝、茶藝的學習都需要有一顆沉穩安靜的心，培養學生以恭敬的心來學習竹藝創作、茶席布置及茶禮接待，進而在過程中淨化孩子的心。

(1) 茶藝新美學

茶為本社區主要產業，讓孩子透過學習茶藝，學會如何泡一壺好茶；茶席的擺設布置，讓孩子以境教塑造人格，體驗藝術的饗宴，學習營造茶文化的空間；透過茶禮的接待，孩子恭敬奉茶，內化謙卑的舉止。茶藝的學習增進他們對故鄉產業的深一層認識，同時透過茶藝交流等機緣，讓學生以茶會友、展現小小茶藝師的待客之道與自信。民國九十八年開始，募集通過茶藝師認證的林琮緯先生與葉瓊玉小姐等數位社區人士，利用每週二下午社團時間，義務指導五、六年級學生學習茶藝。民國一百年，廣達文教基金會在瑞里國小舉辦米勒拾穗巡迴展時，本團隊將展場設置於綠色隧道，並於開幕當天舉辦茶會，畫作導覽、茶席設置與招待皆由學生擔任，展現瑞里學童的人文與藝術氣質。本部分僅就校內活動作簡單介紹，至於學校參與瑞里社區的茶藝推動過程，已一併記錄於第二節。



圖 4-3-52 茶藝師指導泡茶



圖 4-3-53 茶席布置之美



圖 4-3-54 營造品茗空間



圖 4-3-55
藝術家駐村—留緣茶會



圖 4-3-56 米勒展—學生導覽



圖 4-3-57 米勒展開幕茶會

圖片來源：瑞里國小

(2) 竹藝傳薪

竹子中空有節，外型秀逸挺拔，時常被古代的文人當作謙謙君子的代表。瑞里地區盛產桂竹、麻竹、孟宗竹等竹類，早期居民將竹子當成房子的建材，也有人利用竹子製作竹編傢俱。現今瑞里通曉竹編技藝的人所剩無幾，當地居民邱豐漂老先生利用農閒之餘，摸索竹編技法，竹片到他手中，三兩下就能做出活靈活現的小鳥、青蛙、烏龜、長頸鹿等竹編動物。一些日常生活用品，像盤子、提籃等，老先生也能利用竹片編製，竹編技藝堪稱瑞里一絕。爲了傳承這門傳統技藝，邱老先生特地於瑞里國小開班授課，從簡單的竹編動物教起，希望可以引起孩子們的學習興趣。孩子在欣賞竹藝之美的同時，也從中找到世代傳承的新契機。

「竹」乃在地資源，藉由竹藝作品的創作，激發學生創作力及在地資源利用的概念。參觀北回環境藝術行動藝術家駐村竹編成果展後，瑞里國小情願藝鄉 TEAM 結合學生、家長及社區民眾，經過多方對談，期望將校園景觀融入在地特色，把竹的應用提升到藝術層面，進而營造自然清新、富人文風味的校園環境。在裝置藝術方面，共同完成了惜福愛物方寸間〈即資源回收場〉、竹風鈴走道、紫藤竹廊等作品。在聽覺藝術方面，引進「當代樂坊」，指導學生演奏竹樂器，結合學校原有的陶笛社團，「陶竹和鳴」爲未來發展的方向。



圖 4-3-58
參觀藝術家駐村—竹編展



圖 4-3-59
竹藝童玩製作現場



圖 4-3-60
瑞里國小竹編創作展



圖 4-3-61 惜福愛物方寸間
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-62 竹風鈴走道



圖 4-3-63 紫藤竹廊

4.心靈重建之旅

二〇〇九年八月六日至八月十日間，發生了台灣中南部及東南部的一起嚴重水災，起因為颱風莫拉克侵襲台灣所帶來創紀錄的雨勢。這場災難是台灣自一九五九年八七水災以來最嚴重的水患，期間臺灣多處淹水、山崩與土石流。期間臺灣多處淹水、山崩與土石流。其中以高雄縣甲仙鄉小林村滅村事件最為嚴重，造成數百人活埋。而嘉義地區最嚴重的災區就屬阿里山鄉、梅山鄉的太和村、瑞峰村和瑞里村，以及竹崎鄉奮起湖等地區。這些地區對外橋樑、道路中斷，當地居民房屋也多處毀壞。瑞里地區當時受莫拉克風災重擊，成為災區，多位學生的住處遭受土石流淹沒，其中，甚至有一名幼稚園學童在土石流發生時，被泥流沖走，所幸當時學童父親於千鈞一髮之際，身手及時將孩子拉回。因此，莫拉克風災在瑞里居民心中留下不可抹滅的印象。瑞里國小經歷一番整健後，將校園環境恢復原狀，至於心理創傷的復原，情願藝鄉TEAM則策劃「心靈重建之旅」的子計畫。當環境被破壞，天災人禍必隨之到來。唯有將環境保護的概念與態度植入人心，才能減少災害的發生。

(1) 「讓愛延續·乘夢再祈」

由情願藝鄉 TEAM 於民國九十八年十二月至九十九年五月規畫執行本活動。時值莫拉克風災襲台後四個月，大批金援與物資捐助湧入瑞里社區，包括國際同濟會、南山人壽慈善基金會、中華民國順濟媽祖慈善會、吳麥文教基金會、廣達文教基金會、富邦文教基金會、靈鷲山佛教基金會、兒童福利聯盟文教基金會等多達三十個機構提供金錢及物資的捐助。當瑞里國小極力爭取外界捐輸進到社區，自然需經學校老師實地探訪，了解學生家中受災狀況後，以便妥善分配補助金及物資。然而，校方漸漸發現，當短期大量的供給超過需求，部分學生似乎慢慢把外界的援助視為理所當然而不再珍惜。同時，

學生與民眾心中所受的創傷正在發酵，面對滿目瘡痍的家園，千頭萬緒的整建工作令人欲振乏力。「情願藝鄉 TEAM」的成員雖不似社區民眾面臨財產損失，但往返於學校途中，時時得為路況安全擔心，土石坍塌、路基掏空的情況不斷發生，每一趟往返都令人膽戰心驚。

如此低迷的氣氛籠罩在社區之中，情願藝鄉 TEAM 開始思考如何將希望重新點燃於每個人的心中，規畫學生及社區民眾於九十八年的平安夜從當地信仰中心「源興宮」出發，沿途至居民家中報佳音。群眾駐足的每一站皆備有主人家精心準備的點心，學生在各站皆合唱一首感恩歌曲，並將祝福獻給主人家。群眾抵達校園後，以觀賞瑞里風災影片揭開祈福感恩活動的序幕，民眾、教職員與學生進行音樂演奏、戲劇、朗誦等表演。最後的祈福儀式為愛的祝禱、點燈、許願，所有人將手中的心燈圍成愛心，並抽取靜思小卡後活動結束。而學生回到家中，與家人分享許下的願望為何，並思考靜思小卡是否給予啓示，將心得記錄於聯絡簿中。九十九年五月，三〇一四創業團隊蒞臨瑞里國小，與情願藝鄉 TEAM 經過多次的溝通與討論，規劃竹風鈴祈福活動。該團隊指導全校師生製作竹風鈴並將心願寫在竹風鈴上，並將竹風鈴懸掛在陶藤廣場中的築願樹上。



圖 4-3-64 愛的祝禱



圖 4-3-65 愛心燈



圖 4-3-66 社區報佳音



圖 4-3-67 愛在瑞里
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-68 懸掛竹風鈴



圖 4-3-69 築願樹完成

(2) 「風之禮讚」環境劇場創作

由「無獨有偶工作室劇團」於民國九十九年九月執行本創作。其計畫源起為早期社會中，舞蹈、歌唱、繪畫是人們聚集在一起共享的日常生活體驗；曾幾何時，藝術走進畫廊、表演廳，成了少數人的權利，多數人則退居為觀賞者，忘了創造力與創意性本是人們發於自然的本能。【風之禮讚】環境劇場計畫便是要喚醒每個人體內富於創造力的那位藝術家，藉由集體創作的藝術成形過程，體驗大自然與人之間情感交流的美好片刻。

【風之禮讚】環境劇場中所有的點子和夢想並非一個人能獨立完成，需要大家共同參與來提供自己的想法並一起完成。國小階段的孩童，正如同海棉般快速吸收各方的資訊與刺激，藉由環境劇場一連串體驗、思考、解決、重整、創造的挑戰中，了解自我創造潛能，滿足他們就是愛動手、就是愛創造、就是愛表現的源源不絕的活力。

本活動的特性為欣賞、創作、美感與呈現。首先，藉由欣賞大自然及體驗肢體與環境的活動中，讓學生重新省思被人們遺忘的大自然風貌和聲音，培養學生深刻的觀察力及對週遭環境的敏銳度接著，學生蒐集各式素材，如樹葉、樹枝、花瓣、枯籐等校園或社區環境中的自然物，帶領學生進行戲偶造型設計、關節接合、操縱桿製作等，促進學生對於問題的解決能力，建立其力學概念與基礎工藝能力。進而透過繪偶、服裝製作、設計裝飾等過程中，培養學童對於配色、造型等美術概念，體驗美感實現的經驗；最後，在團體操演的過程中，發展學生對肢體節奏的了解以及團隊的默契，得到自我實現的滿足感。其創作進程如下表說明：

節數	主題	課程內容
第一、二節	聽風在唱歌	在戶外進行自然體驗，結合肢體、聲音與環境等元素重新認識校園環境
第三、四節	超級研究員	討論創作主題，進行材料的蒐集
第五、六節	自己動手做	以藤條及報紙條紮綁結構、操縱桿固定、服裝、色彩與裝飾
第七節	小組排練	各班進行創作演練與操偶練習
第八節	創作成果	【風之禮讚】環境劇場集體創作發表

表 4-3-2 「風之禮讚」創作進程



圖 4-3-70 戲偶操作



圖 4-3-71 材料蒐集



圖 4-3-72 固定與裝飾



圖 4-3-73 創作成果一
圖片來源：瑞里國小



圖 4-3-74 創作成果二



圖 4-3-75 創作成果三

四、結語

公共藝術被社區民眾所關注，意味著它在藝術所屬的政治與經濟領域中佔有一席之地，並且已產生社會日常作用的影響，在其整體的發展過程中，逐漸成為大眾實質的生活內容，而非只是少數決策者的事務。

瑞里的公共藝術創作也是從空間、環境與景觀的裝飾美化開始，透過公共場域中所設置的作品，讓民眾在日常生活空間中，有機會獲得多元的藝術體驗及美感經驗。逐漸發展為更具文化藝術與當代生活整體性的建構，茶藝的發展使得當地產業與生活融入公共藝術之中，至此，公共藝術走上了另一條路，就是從適合本地文化生態、適合常民藝術認知的風土中生根，走出在地的特色，也開始出現累積性的未來。

當一個地方的社區人文、景點文化和區民特質與公共藝術置於同一平台時，公共藝術便能超脫本身的視覺價值，擴散出地方文化觀點，成為當地文化的載體。當藝術創作開始探求人與土地的關係時，公共藝術在人與環境之間，也將引出更多的對話，這是值得被期待的柔性環境政策與願景。其所引發的議題，將從帶狀的平面呈現逐漸累積出人文美學的概念，生活美學的永續性也得繼續發展。

第五章 結論

第一節 藝術創作形式的轉變

前衛藝術帶領藝術家與觀眾從傳統繪畫性的審美觀點進入到講究原創的觀念性藝術中，而創作的方式也從純粹的繪畫與雕塑技法擴展到「罐裝偶然」的現成物拼貼與組合。前衛藝術主張廢除藝術的自主性，將藝術整合到生活之中，藝術作品與生活的關係猶如種子與土地。此表現觀點與西方的藝術價值完全對立，前衛藝術的內容呈現的是對於理性的反對，它具有社會指涉性並追求反應社會現實的速度。當人們透過藝術作品以新穎而多元的觀點來理解世界，感知與認同變成是一個不斷改變的過程，前衛藝術使觀眾從熟悉的語言認知與既有的再現模式中脫離，與主流有所區隔，反映出人類面臨困境而發出的怒吼。前衛藝術家用自己獨特的方式表達對於藝術的理解與想法，雖然表現的方式極端、凌亂、荒謬，但是卻開啓了藝術的多元化發展。

其中，跨領域藝術近三十年來的發展，符合了多媒材、複合媒體的多樣性，而且在表現形式與內容上往往突顯藝術與其他領域整合的特性，跨領域藝術的概念使得藝術創作無法明確被分類。跨領域藝術作品包含著多元的社會與文化議題，而其形式與內容的多樣性，也呼應著近三十年來人文思想的轉變。

前衛精神期望擺脫傳統的束縛，然而，當前衛藝術受到消費文化與藝術世界的挑戰，其不可及性開始被應用於商業社會中。由於社會大眾受前衛藝術所吸引，前衛藝術無法再也獨立於資本社會，前衛的精神廣為流傳以後，離經叛道的特質也逐漸風格化，導致前衛藝術走入歷史。到了一九八〇年代左右，美國因收藏者與企業、政府機關的捐贈來源增加，藝術市場擴展使藝術家的職業角色產生轉變。藝術家們不再強調與大眾文化隔離，也不再與中產階級對立。前衛最終無法破壞藝術生產與分配的體制而導致失敗，前衛藝術家原本期望淡化藝術世界的結構與界限，以便模糊生活與藝術的界線，其藝術手法雖然顛覆傳統窠臼與唯美主義，但終究無法損傷藝術體制。前衛運動以反對中產階級為宣言，卻又被資本主義的社會結構所同化，為了順應時勢的演變，藝術家們紛

紛失去反大眾文化及中產階級的前衛精神。然而，前衛藝術所掀起的一波波新浪潮，已使得前衛精神變成現代藝術相當重要的特質之一。

後前衛(post-avant-garde)的藝術創作不再與歷史對立，可說加入歷史因素的再生前衛主義，不管是前衛精神或古典藝術，藝術史是後前衛藝術創作的素材來源。這樣的轉變不只限於形式表面，其觀念與意涵都經歷重大改變。後前衛也同樣採取批判的敘述模式，藝術作品與評論的界線模糊，兩者產生交融。後前衛的藝術包含指涉性的蒙太奇、片段的詮釋與拼貼的影像，雖然創作元素引自歷史，但被引述的歷史經過包裝與重新詮釋，最後變成引述者自身的歷史。在後前衛的時期中，藝術仍然是急速前進並且以跳躍式發展，藝術沒有古典時期的優雅有序，不像浪漫時期伸縮有條，藝術世界是無規則可循的荒謬。綜觀後前衛藝術特質，包含從縱深到扁平、去中心化的多元主義以及拼貼概念的流行三大特色。

啓蒙運動開始，科技的進步、知識的開啓、改善的工作環境都在顯示著人類的社會變得越來越好，功利主義卻也因此佔據了人類的關係，越來越多的屈從技術，都是透過生產過程理性化而被合理化，資本社會將社會的連結變成標準化的人工製品。1997年法國藝評家尼可拉·布希歐(Nicolas Bourriaud)便是基於這樣的時空背景提出關係美學(Relational Aesthetics)，他指出人與人之間的關係將在資本主義掛帥的社會中被商品象徵化，建議透過藝術手法來轉變關係的可預期性。關係藝術是在資本主義的社會中探求人與人的關係，與互動、貼近使用者以及關係概念有關，期望在現代性所在之處創造一連串空間的小改變，遺棄全面的人類空間重現。這樣的改變就是”學著用更好的方式生活在這個世界，而非試著基於歷史發展的固有成見去重建世界”。藝術的角色不再是形塑想像的烏托幫理想而是在真實存在的世界中的生活方式和行爲模式。關於這類的藝術作品，巴巴(Homi K.Bhabha)在《古堡裡的對話》一書裡，採用的是「對話式藝術」(conversational art)一詞，而芬克普(Tom Finkelpearl)則用「以對話爲基礎的公共藝術」(dialogue-based public art)來稱呼。

藝術家期望在不斷改變的世界中抓住瞬間的凍結，現代性擴大爲日常生活的創造和發展，企劃提案中，大部分與生活事件、工作情況、生態環境或社會議題有關。隨著社會生活型態的轉變，在文化所製造出來的情境中，藝術的發展是一種新的平面模式，藝術歷史的向度在當代藝術中消失。關係美學探討人與人之間的互動關係和社會本質，而

非個人的或私密的象徵空間。這樣的發展起源於全球城市文化的誕生，城鎮的快速成長，人口大量朝都市集中，興起了社會劇變也引起個人的流動。多數人聚集在小部分的空間裡，探討人際關係和社會本質的情形從城市模式的發展逐漸擴展成為全體的文化現象。在商業性和語義學的價值之外，藝術品代表了一種社會的空隙，這個空隙指的事是一種人際關係的空間，和諧地並公開地存在系統之中。此新形成的藝術手法由一個主題聚合而成，是旁觀者和畫面的遭逢，也是多重意義的精心組合。藝術能窄化關係的空間，藝術品產出的每個階段都具有關聯性，而關聯的原則就是社交性和對話，藝術要呈現的是遭逢的狀態。這種遭逢的狀態並不將自身侷限於「互動」藝術的形式，而是呈現出在人與他人的各種關係之中如何讓藝術實踐與原創形式的產出被重新描繪或者被定義。

關係藝術將過程轉換為藝術作品的形式，形式是影像中慾望的代表，藉著指向有慾望的世界，形式就奠基於影像是有意義的知識範圍、旁觀者是有能力參與討論的，也奠基於慾望能夠產生回盪。關係藝術也引進了觀眾的參與，使作品與觀者互為主體，並藉著兩者的交互作用，製造具有偶然性的藝術產出。關係美學宣稱的基本主張是藝術發生場所的人類關係領域，所有美學實踐明顯的背景和一個可以覆蓋所有現代主義者題材的現代化主題。關係藝術存在於藝術家認為相互主體性和互動並非時尚、假設的玩意兒，也不附加於傳統藝術實踐。藝術家們採取了起始和結果的觀點，作為活動的主要報告者，作品展出的空間就是互動聚集的空間，也迎接所有對話。他們所產生製造的是關係的時空元素、試著要戒除大眾溝通意識形態束縛的互動經驗。

「新類型公共藝術」(New Genre of Public Art)的創作形式承襲前衛企圖整合藝術與生活實踐的精神並有別於一般官僚化且制式化的公共藝術。公共藝術不只是一個具體作品，而是一個發現或重建價值的動態過程，是一種對於社會文化議題的入世關懷，其致力於讓藝術在社會中被建構產生。新類型公共藝術以在地創作的方式鼓吹當地民眾參與溝通及創作，探討藝術與真實生活的交互作用以及改變彼此的過程，呼應關係美學中過程重於結果以及構成大於形式的概念。

吳瑪俐是台灣這幾年來在環境藝術行動上一股重要的藝術創作形式。從九零年代開始，公共藝術被認知與操作實踐於空間領域與活動形式上。以藝術行動直接進行對於政治的批判與對社會事件的積極參與，可察覺出這些藝術行動與當時社會運動的對話與交集。學運與地下社會運動及公部門的公共藝術政策與社區營造運動，使得九零年代台灣

社會釋放出可貴的活力，也發展了許多充滿創意的新類型藝術形式。921 大地震使狂歡派對式的改革狂潮從熱情與理想慢慢過度到或者轉向務實甚至現實，環境生態焦慮變成社會更爲積極的關懷重點。以生態關懷爲創作動機的藝術語彙開始大量的在藝術領域出現。爲操作生態議題的環境藝術行動，吳瑪俐審視了 Christo, Nicolas Bourriaud, Susanne Lacy, Grant Kester 的作品。但台灣與西方畢竟有文本上的差異，二〇〇五年開始，北迴環境藝術行動跳脫了不同於九零年代社會運動的抗爭與批判模式，避免了公共藝術企圖使價值最大化或者以業績作爲政治行動的價值目標。然而此一操作策略的成功卻吊詭的成爲新困境的肇因，亦即藝術介入社區對社區所產生的觸動與啓發，經常在藝術家退場之後逐漸熄滅，因此筆者以瑞里地區爲研究案例，持續觀察歷經北迴環境藝術行動之後，記錄當地居民後續的改變。觀察過程中發現，

在《樹梅坑溪環境藝術行動》中，藝術家以聯結作爲主軸。吳瑪俐企圖以藝術行動重新聯結這一條由於開發而招致破壞、碎裂的樹梅坑溪。藝術家聯結了河川之外，其行動更是一個可見與不可見的視域的聯結。不同於以藝術自主性爲真理的藝術家的本位主義，也跨越了地景藝術與新類型公共藝術所企圖的「量繪形貌」(mapping the terrain)，而是將藝術發展成一種系統思考與介入，以藝術思維替代工程思維，以藝術創作作爲一種「工程策略」，將原來水利局工程思維概念中視而不見的樹梅坑溪，反轉變成新北市的一條示範整治河川，藝術的作用而變得可見，也變得可思維。藝術團隊相信，在行動的介入之下一條溪流的命運可以不一樣，河川的治理不可以只有一種方式！以當地各級學校爲平台與着力點，創造了一個有效卻是連結式的「公共領域」，讓溝通行動與連結網絡有一個基礎。

當藝術家將藝術視爲一種行動時，其創作的時間意義便有了新的轉化。在資本主義收編了藝術的發達資本主義時期，前衛藝術家或者社會主義者企圖以打倒資本主義爲解決與救贖的方案。在生態危機之中，許多生態運動者企圖還原工業革命以前的自然作爲保育的策略；馬克斯認爲改革社會的異化只能藉由階級鬥爭與共產主義；前衛藝術家認爲持續的拒絕與抗爭是最佳手段；《樹梅坑溪環境藝術行動》所採取的策略卻是連結，正如恢復生態系所需要的不是一個孤島式的封閉保護區，而是讓物種的生存環境進行擴張式的聯結。

第二節 近年來台灣公共藝術形式之反思

自一九九二年「文化藝術獎助條例」頒布後，台灣的公共藝術進入了一波高峰時期，而這段時期可以算是台灣公共藝術的一個重要轉折時期。在此之前台灣公共空間的藝術是以庶民視域(Perspective)與政府的政治設施為兩個主要場域，其中間的一個「市民視域」卻是一直缺席的。

所謂「庶民視域」的公共空間，在台灣最有代表性的就是以廟宇信仰為核心，廟宇建築本身的設置與裝飾無一不是藝術。廟宇廣場又經常是戲曲，南北管音樂與陣頭的劇場舞台。從空間、視覺、造型、戲曲、音樂，甚至味覺與觸覺。在這個空間中的藝術形式都某種程度是庶民社會集體意識的一種投射與再現。它也是一個可親近、可閱讀、可理解也可感受的公共藝術形式。

而「政治設施」形式的公共藝術則必須從日治時期談起，日本殖民政府將總督府建立在台北，以京都的城市結構為基礎，模仿西方的現代性都市計劃，從中山北路為軸線發展出一個「現代性」的都市結構。以許多的公共建設、公園、博物館進行一波現代性的公共空間革命。然而由於殖民者有所忌憚，那種哈伯瑪斯式的市民的公共空間剛剛在大正時期後期稍微萌芽，如台灣文化協會或者大稻埕的波麗路咖啡(一九三四年)等，只不過在一九三六年皇民化運動之後又被打壓下去。國民黨政權退守台灣初期兵荒馬亂，儘管設立了學術機構如中研院與故宮博物院，歷史博物館等知識與藝術的重要機構，但由於政治上實行戒嚴，對於藝術介入公共空間並無太多著墨。一九六五年至一九七五年中國大陸發生文化大革命，國民黨政府推動「中華文化復興運動」，並且設立文化總會。此一運動有系統的重新建立並詮釋了中華文化的內容，同時也在公共空間大量設立中國符號的亭台樓閣、涼亭，廣設許多的孔子雕像與國父、蔣公塑像，創造一波「公共藝術」的特殊景觀，結果卻產生一種如二戰時期或者共產主義政權式的政治宣傳風格(Propaganda)的藝術時期。一九七五年強人蔣介石逝世，蔣經國時代台灣經濟起飛，歷經一場都市與鄉村空間的急速摧毀與雜亂繁衍勢的無章法建設，將過去所建立下來的秩序破壞殆盡。民國七十年(一九八一年)文建會成立初期企圖先規範古蹟保存的文資法，等文資法定調之後，便開始規劃設計「文化藝術獎助條例」，企圖讓已經遭受蹂躪的城市

公共空間能起死回生。1%的法令約束創造了公共藝術的大發生期井噴式成長，七〇年代與八〇年代的經濟高速成長在此時累積了公民運動的能量，中產階級的擴張也讓社會資源與權利的重新分配要求高漲。

九〇年代無疑是台灣的公民運動時期，公共藝術設置條例的立法也與此一時期的社區營造運動以及地下音樂(反全球化)公民自覺自發的文化行動並行而形成一種眾聲喧嘩(Heteroglossia)的效應。然而除了「設置」式的公共藝術，此時也不約而同的從都會地區到農業地區。從服務業文本社會，工業結構社會到開始凋零的農業環境文本，幾乎所有的執政單位都實踐一種「活動」型的公共藝術，一種草根與概念型的藝術結合的「藝術節」活動，讓公共藝術在九零年代形成一種積極參與的熱烈效應。從社會結構的發展，政治技術的需求以及公民社會的形成來說，九零年代都提供了台灣的公共藝術一個華麗閃耀動人的開場。它也是某種趨近「市民視域」的公共藝術的努力。所謂的「市民視域」需要一個市(公)民自發，凝聚，形塑並且能產生「溝通行動」效應卻能夠不被壟斷的「公共領域」(Public sphere)。

九〇年代這個開場的動能來自崛起中的中產階級與既得利益者團體之間的某種資源重組的鬥爭，由於當時社會中確切的哈伯瑪斯式的「公共領域」匱乏，於是這種「公民行動」巧妙的或者極度積極的運用所有可以運用的平台。從中產階級擴延成一種公民意識進而變成一個社會運動。這些平台包含了市區廣場、地下音樂、社區運動意識等等，從城市到鄉村到社區型成一種準革命態勢，創造了非常台灣的一種民主革命型態的「公共領域」。整個過程中藝術的參與及介入熱情而且激烈澎湃，它改變了社會也改變了藝術。然而公部門卻以一種行政建置進行一種技術性消融，將衝突的張力策略性化解。也就是最爲被抗爭對象的國家機器與權力體制首先以政策技術性收編，接下來則是以市場經濟的誘因與正當性巧妙的將抗爭的能量轉嫁成商業競爭的欲望而消弭了這些藝術抗爭對執政權力機制與既得利益團體的直接衝擊。此外，社會也真的改變了，某些訴求獲得了滿足，某些訴求彷彿永遠無法實踐，或許是社會資源分配改變；或許是人口結構改變。重要的是，一種非預期的新社會出現了，一種進階升級的消費社會轉移了原先的結構動能。

公共藝術與台灣的公民運動與社區營造枝葉繁茂，逐漸有了公民美學內涵的工藝運動，閒置空間再利用，從初期的亂無章法，無法無天逐漸產生了規範。法令開始建立，公

部門、建商、藝術家從合作逐漸發展成一種共生關係。也讓從九零年代之後大量設立的藝術學院所生產的大量藝術家能有另一個發展空間與謀生之道。然而藝術創作原本產生自一種熱情與本能，大量的建築工地所衍生的公共藝術開始模型化與格式化。1%的立意良善，卻造成了公共藝術的變質，轉向文化工業化，以趨同以及均質的形式讓公共藝術趨向貧乏；或者，造成另一種視覺污染的城市風景。某些評論者甚至提出，在台灣的公共藝術能夠減一件便是一個功德。簡單來說，公共藝術首先是被制約成一種法律規範的藝術，接下來又變成一種工程角度思考的藝術，其結果是讓藝術在轉化過程中逐漸變成工程。藝術特質中許多不可預期的層次在計算與規劃中變得透明，倘若不是消失的話。而那個可以歷經不斷閱讀仍能產出靈光的不透明文本在結構過程中於是趨向消弭。

二〇〇〇年以來，文化創意產業概念興起，公共藝術或者許多的藝術創作轉向過度娛樂化與表淺化。在城市行銷包裝的動機之下，以卡漫、流行文化的裝飾語彙包裝的公共藝術此起彼落，訴諸消費與官能的時代正當性讓公共空間的公共藝術創造了更多的流行文化形式。流行文化無可厚非，它畢竟是社會與市民集體意識的真實投射。但流行總是有其宿命，流行最尷尬的情境莫過於風潮過後的過氣形式。然而一項花費大量納稅人辛勞代價的稅收編成預算所塑造的公共藝術經常必須在公共空間長期展示。淺盤社會的短線操作最容易快速留下此起彼落的過氣符號，它對於一個社區的居民自覺，動能驅動甚至是房地產價值都能引發負面效應，某種程度來說，這也是台灣當代公共藝術的一種困境。

二〇一〇年以來又有另一波在公共領域的明顯改變，當公部門的手段越來越靈巧，群眾聚集的鍵結就越容易被打散。加上淺盤社會的台灣容易不斷的以新的新聞快速更替舊新聞的習性，任何以新聞性號召群眾的策略都會在有意製造的更聳動新新聞的鋪天蓋地聲勢中被迫退場而消弭。只有具備深刻理念並且能夠不在新聞餵養的能量之後繼續存活的公共行動才是更顯得難能可貴的公共藝術基礎。而這樣的結果，造成公共領域大敘述的裂解，大行動的崩潰間接讓壟斷公共資源者倘使失敗於無能或者顛預仍能快速以或與策略轉換而技術性除罪化；弔詭的是，在這樣的昶裕文本中參與公共領域抗爭者則得以技術性「艾未未化」。也就是說某種程度每一次的新新聞掩蓋舊危機的技術性策略中，抗爭者也趁勢賺取象徵資本，儘管抗爭並未實際成功，然而抗爭者與被抗爭者卻同時獲利，因此抗爭者與被抗爭者的語言也因而漸漸趨同。厭倦於如此交相賊模式的交互運作，文化場域逐漸形成一個嚴重的「代謝症候群」(metabolic syndrome)現象而使得動能

趨緩到甚至近乎停滯，藝術家或者有自覺的個體群眾於是將其動能「由大轉小」。微影像、小資女、小確幸、小旅行，以「微」的概念取代令人感到無力的巨大社會，「公共性」的對象從過去的「大社會」轉為鄉民與「社群」（粉絲團），溫暖的分享取代「崇高偉大」的理想。比如都市更新的困難(境)讓台灣的城市空間格局氣勢遠遠落後於原先落後我們的亞洲其他城市，但城市中卻每每在小地方卻能發現許多精采，或者農業政策的鄉愿，水資源管理與山坡地墾殖策略的失序讓我們的山林崩潰與農業瓦解。然而許多小社區卻各自發展出迷人特色，在這樣的小確幸時代文本中，對於公共藝術的操作與實踐自然也需要不同的想像與策略。

參考文獻

一、中文專書與著作

- 《2005 日照嘉邑北回歸線夏至藝術節成果冊》，嘉義縣，嘉義縣政府。
- 《97 年度縣市國際文化藝術節評鑑計畫成果報告》，財團法人國家文化藝術基金會。
- 《在地美學實踐---社區 vs 藝術研討會》，財團法人國家文化藝術基金會、中華民國社區營造學會、國立臺南藝術大學主辦，臺北，9 月 26 日-28 日。
- 《嘉義縣 2008 北回歸線環境藝術行動成果冊》，嘉義縣：嘉義縣政府。
- 《嘉義縣政府季刊》，24，1999 年。
- 李昉等編，《文苑英華·陸文學自傳》，北京，中華書局，1966。
- 辛文房，《唐才子傳·陸羽》，台北，世界書局，1985。
- 阮逸明著，《由烏龍茶是 21 世紀的新寵展望台茶發展》，台灣茶協會會員通訊，台中：台灣茶協會，第 6 期，2004 年 11 月。
- 阮逸明著，《臺茶發展史略》，收於賴正南主編，《茶作栽培技術》，桃園楊梅：茶葉改良場，2003。
- 周鍾瑄著，《諸羅縣志》，台北市，台灣銀行經濟研究室，文獻叢刊，141，1962。
- 林木連等，《台灣的茶葉》，台北市：遠足文化，2003。
- 林馥泉著，《值得重視的內銷茶問題》，茶訊，304 期，1969 年 11 月 25 日。
- 胡寶林著，《公共藝術空間新美學》，台北，藝術家，2006。
- 范增平著，《茶藝學》，台北，萬卷樓，2002 年 8 月。
- 范德光主編，《台灣製茶工業五十年來的發展》，台北市：台灣區製茶工業同業公會，2004。
- 張宏庸，《台灣茶藝發展史》，台北，辰星，2002 年 8 月。
- 張宏庸，《茶藝》，台北，幼獅文化，1987 年 5 月。
- 張宏庸著，《台灣傳統茶藝文化》，台北市，漢光，1999。
- 張明雄，《台灣茶文化之旅》，台北：前衛，1996。

- 郭輝譯著，《巴達維亞城日記第二冊》，台北，台灣省文獻委員會，1970 年。
- 陳慈玉，《台北縣茶業發展史》，台北市：台北縣立文化中心，1994。
- 陳慈玉，《百年來的台灣茶業發展史》，歷史月刊，201 期，2004.10。
- 陳瑞文著，《比格的前衛理論》，炎黃藝術，1989。
- 傅偉勳著，《後現代主義》，台北縣，立緒文化，1996。
- 曾曬淑，《思考＝塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》，台北，南天，1999。
- 楊小濱著，《否定的美學》，台北，麥田出版社，1995。
- 楊洲松著，《哈伯瑪斯 (J·Habermas)「現代性哲學論辯」與李歐塔 (J.-F. FLyotard)「後現代知識論述」的論戰及其教育意義》，教育研究集刊，1998，40。
- 楊盛勳著，《台灣茶業之產銷結構調整》，台灣地區重要農產品產銷研討會專集，行政院農業委員會，2000。
- 詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，台北，合志，1990。
- 廖億美著，《在社區營造藝術：從自溺的中心出走—社群藝術及其台灣實踐圖》，台南，台南藝術大學，2009。
- 劉豐榮著，《當代藝術教育論題之評析》，視覺藝術 4，2001。
- 歐陽修，《新唐書·陸羽傳》北京，中華書局，1975。
- 歐陽修，《新唐書·隱逸列傳》，北京，中華書局，1975。
- 潘江東著，《紮根茶文化教育，提昇國人茶藝素養》，高雄，高雄餐旅學報，2003.12。
- 滕守堯著，《當代大師系列六--海德格》，台北，生智出版社，1996。
- 蔡榮章、林瑞萱著，《現代茶思想集》，台北市，玉川出版社，1995 年 3 月。
- 鄭惠文著，《從樹梅坑溪環境藝術行動談新類型公共藝術的展示與評論問題》，南藝學報，2012，4。
- 鐘明德著，《在後現代主義的雜音中》，台北，書林，1989。

二、翻譯專書與著作

- Adorno Theodor W.著，王柯平譯，《美學理論》，四川，人民，1998。

- Anne Cauquelin 著，張婉真譯，《法國當代藝術》，台北，麥田，2002。
- Cynthia Freeland 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》台北，左岸出版社，2004。
- Danto Arthur C.著，林雅琪、鄭慧雯譯，《在藝術終結之後-當代藝術與歷史藩籬》，台北，麥田，2004。
- Diana Crane 著，張心龍譯，《前衛藝術的轉型》，台北，遠流，1996。
- Grant H. Kester 著，《對話性創作-現代藝術中的社群與溝通》，台北，遠流，2006。
- Herschel B. Chipp 著，余珊珊譯，《現代藝術理論》，台北，遠流，2004。
- Jurgen Schilling 著，吳瑪俐譯，《行動藝術》，台北，遠流，1996。
- Martin Heidegger 著，孫周興譯，《藝術作品的本源》，上海，世紀出版社，1980。
- Peter Burger 著，蔡佩君、徐明松譯，《前衛藝術理論》，臺北，時報文化，1998。
- Rosalind E. Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，台北，遠流，1995。
- Suzanne Lacy 著，吳瑪俐譯，《量繪形貌—新類型公共藝術》，台北市，遠流，2004。

三、外文專書與著作

- Bourriaud, Nicolas, "Relational Aesthetics", Paris, la presses du reel, 2002.
- Greenburg, "Avant-Garde and Kitsch," The Collected Essays and Criticism, 1:8.
- Hans Belting, "The End of the History of Art?" trans, Christopher S, Wood, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Jean-Francois Lyotard: "The post modern explained to children", London, Turnaround, 1992.

四、期刊

- 呂佩怡著，《讓不可見可見--樹梅坑溪環境藝術行動之力量所在》，典藏今藝術，237，2012.06。
- 林遠澤，《真理何為？從哈伯瑪斯真理共識理論的實用轉向論真理的規範性涵義》，歐美研究，35 卷，2 期，2005。
- 張晴文著，《再想一想：什麼是藝術？--吳瑪俐 1990 年代之後的創作觀》，台北，

現代美術，146，2009。

- 許瀨月，《一個展覽如何成爲一個論壇—評「台灣美術雙年展」與「福興國際雙年展」》，台北，藝術家，403，2008。
- 陳泓易著，《吳瑪悌與環境藝術行動》，台北，現代美術，146，2009。
- 賈陽果著，《論前衛藝術與藝術創新》，藝術探索，第 22 卷，第 5 期，2008。

五、論文

- 吳淑娟著，「戰後台灣茶業的發展與變遷」，碩士論文，國立中央大學歷史研究所，2007。
- 宋定莉著，「老子與海德格美學思想之比較研究」，博士論文，東海大學，2005。
- 邱念渠著，「台灣茶葉產業的演進過程與發展困境」，新竹：清華大學工業工程與工程管理研究所碩士論文，2005。
- 邱顯明著，「日治時期台灣茶業改良之研究」，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004。
- 陳國章著，「公共藝術與社區介入—以『北回歸線環境藝術行動』爲例看新類型公共藝術的可能性」，碩士論文，中山大學，2010。
- 黃美綾著，「高達美的藝術哲學--藝術的真理經驗」，碩士論文，台灣大學，2001。

六、網站

- 2008 年環境藝術行動網站 <https://sites.google.com/site/catc2008site/%E8%A1%8C%E5%8B%95%E6%9E%B6%E6%A7%8B>
- 范增平著，《茶文化在茶葉經濟活動中的地位及意義》，中國國際茶葉博覽會(CTE)，北京，世界茶業論壇，2005 年 10 月 9 日~10 日北京中國國際貿易中心。引自中華茶文化學會網址 <http://www.fanstea.com/tportal/contentdt.aspx?t=2&cid=100>
- 高俊宏(2010) 創意 ABC：可不可對「後藝術」多點想像？--再記《公路計畫—台北生存美學檔案》網址：http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=238
- 嘉義縣 2009 北回歸線環境藝術行動網站 <http://blog.roodo.com/catc2009>